

DEUTSCHE STUDIEN

Band 11

Herausgegeben von Willi Flemming und Kurt Wagner

Erlangen 1967

Norbert Neudecker

Der „Weg“ als strukturbildendes Element im Drama



VERLAG ANTON HAIN · MEISENHEIM AM GLAN



Digitized by the Internet Archive
in 2026

Der „Weg“ als strukturbildendes Element im Drama

Inaugural-Dissertation
der Philosophischen Fakultät
der Friedrich-Alexander-Universität
zu Erlangen-Nürnberg

vorgelegt von

Norbert Neudecker
aus Nürnberg

Der „Weg“ als

strukturbildendes Element

im Drama

Inaugural-Dissertation

des Philosophen Peter

der Friedrich-Wilhelms-Universität

zu Berlin



Dekan: Universitätsprofessor Dr. Erwin Wolff

Referent: Universitätsprofessor Dr. Hans Schwerte

Korreferent: Universitätsprofessor Dr. Helmut Prang

Tag der mündlichen Prüfung: 8. Juli 1967

Neudecker / Der „Weg“ als strukturbildendes Element im Drama



DEUTSCHE STUDIEN

Herausgegeben von
Willi Flemming und Kurt Wagner
Band 11



Der „Weg“ als strukturbildendes Element im Drama

Norbert Neudecker

1972

Verlag Anton Hain · Meisenheim am Glan

© 1972 Verlag Anton Hain KG - Meisenheim am Glan
Herstellung: Verlag Anton Hain KG - Meisenheim am Glan
Printed in Germany
ISBN 3-445-00838-8

INHALT

I. GRUNDLEGUNG

1. <i>Das sprachliche Ereignis ,Weg‘</i>	3
2. <i>Methode und Ziel der Arbeit</i>	20

II. EXEMPARISCHE DOKUMENTATION

1. <i>Gott als Zentrum der Welt: Das geistliche Drama und Theater des Mittelalters</i>	24
a) <i>processio und statio: Kirchenraumspiele</i>	31
b) <i>Der Lebens- und Leidensweg Gottes: Passionsspiele</i>	52
2. <i>Der unbehauste Weltenwanderer: Faust</i>	66
3. <i>Skandinavisches Zwischenspiel: Ibsen und Strindberg</i>	88
4. <i>Das Ich als Zentrum der Welt: Die expressionistischen Stationendramen</i>	111
a) <i>Georg Kaiser: „Von morgens bis mitternachts“</i>	117
b) <i>Ernst Toller: „Die Wandlung“</i>	125
c) <i>Julius Maria Becker: „Das letzte Gericht“</i>	134
5. <i>Totale Entfaltung: Ernst Barlach</i>	145
a) <i>Der Ich-Entwurf</i>	146
b) <i>Entfaltung des Motivs</i>	148
c) <i>Formale Folgen</i>	154
6. <i>Epische Relativierung: Bertolt Brecht</i>	177

III. SUMME

1. <i>Historisches Resumée</i>	188
2. <i>Versuch einer Phänomenologie</i>	191

<i>Anhang: Das Laufende Band: Piscator</i>	201
<i>Literaturverzeichnis</i>	204

*„Wer dächte an Wege, ohne seine Beine zu gebrauchen —
und doch ließe sich wohl einer was darüber einfallen. Ein
Weg ist ein gut Ding und ein Ziel auch. Sollten zwei so gute
Dinge auf nichts als Werk der Beine gegründet sein?“*
(Ernst Barlach, Der Graf von Ratzeburg) ¹⁾

1) Ernst Barlach, Der Graf von Ratzeburg (= Das dichterische Werk in drei Bänden, München 1956–59) Band I, S. 519.

GRUNDLEGUNG

1. Das sprachliche Ereignis „Weg“

Die Dimensionen seiner Welt zu begreifen, sich zu eigen zu machen und schließlich zu überwinden, das ist eine der wesentlichen Bestrebungen des Menschen. Er macht sich die Dimensionen bekannt, indem er sich im Denken mit ihnen auseinandersetzt, er begreift sie, indem er sie in seine Sprache hereinholt, Zeichen für sie setzt, mit denen er verfügen kann. Wiederum setzt er sie selbst als Zeichen in der Dichtung, um die Vielfältigkeit transparent zu machen auf das Allgemeine hin.

Die Dimensionen der Welt: der Raum, die Zeit und das eigene Ich werden so zu Grundmustern, aber auch zugleich zu Hauptthemen der Dichtung.

Die Zeit wird eingeteilt, die Einteilungen werden bezeichnet. Stunden, Tage, Monate und Jahre werden benannt; so verlieren sie den Schrecken des Unabsehbaren. Frei über sie verfügen zu können, würde zugleich bedeuten, sie zu überwinden. Versuch dazu ist das Gedächtnis, die Erinnerung, und das Bestreben, Kommendes vorwegzunehmen, die Zukunft vorauszuschauen.

Die Räume werden gemessen, die Orte werden benannt. Aber nicht nur damit macht sich der Mensch die Dimension des Raumes zu eigen, sondern indem er sie mit seiner Körperlichkeit „begeht“. Er „durchmißt“ den Raum im Gehen und überwindet so Distanzen. Die vergangene Strecke Weges ist zu seinem persönlichen Eigentum geworden, gehört zu seinem Schicksal, seiner Vergangenheit.

Wo aber die Räume unermesslich erscheinen und die Körperlichkeit als unzulänglich für deren Aneignung, dort beginnt der Geist „sich auf den Weg zu machen“, die innerlich geschauten Räume zu „durchwandern“²⁾. Da holt er die Wirklichkeit zu sich herein und bemächtigt sich ihrer im Wandern, das so den Charakter der bloßen Aktualität verliert und aufrückt in die höhere Kategorie des Bildes. Hier aber bewegen wir uns bereits im Vorfeld dessen, was wir „Dichtung“ nennen. Das Ich, die dritte der oben so bezeichneten Dimensionen der Welt, rückt in den Vordergrund. Es wird in Beziehung gesetzt zu den beiden anderen: Raum und Zeit. An einem bestimmten Punkt

2) Vgl. Dantes „Göttliche Komödie“.

schlägt die bisherige, vergleichsweise äußerliche Beziehung um in eine intensive Verklammerung. Die Dimensionen der Zeit und des Raumes sind nicht mehr anzueignende und zu überwindende Gegebenheiten der Welt, sie nehmen vielmehr den Charakter von Bildern an, mit deren Hilfe das Ich sich selbst darstellt. Es erkennt die Verwandtschaft der Dimensionen untereinander. Es ist nicht leicht, den Punkt deutlich zu markieren, an dem der Umschlag von der Aktualität in die Bildlichkeit geschieht, doch kann vielleicht durch genaueres Befragen des bisher Gesagten eine vorsichtige erste Antwort formuliert werden:

Wo das Ich sich begreifen und als Dimension der Welt darstellen will, nimmt es den Raum und die Zeit als Grundlinien des Weltgefüges und setzt sie als Bilder, mit deren Hilfe es sich selbst ausdrückt. Dieser Vorgang ist zumeist schon poetisch, bewegt sich zumindest im Vorfeld der Poesie. Daß die Dichtung sich häufig genug dieses Verfahrens bedient, ist evident und muß im Rahmen dieser Vorbemerkungen nicht weiter erläutert werden.

Der „Weg“ ist ein Motiv, das primär der Dimension des Raumes, im weiteren Sinn auch der der Zeit, zugehörig ist. Da es dem bisher angedeuteten Komplex entstammt, muß es, wenn die vorgetragenen Überlegungen stimmen, deutlich und umfassend aufzufinden sein im Denken der Menschen und in dessen Zeugnissen, in Sprache und Dichtung. Es müßte eine Entwicklung zu verfolgen sein vom rein die Aktualität Bezeichnenden zur Bildhaftigkeit und schließlich zum Grundmuster, d. h. zur Reduktion bzw. Abstraktion auf eines der wenigen der Dichtung zugrunde liegenden legitimen formalen Schemata.

Tatsächlich ist dieser Vorgang bereits in den frühen Zeugnissen europäischer Literatur erkennbar. Glücklicherweise existiert zu diesem Thema eine ausgezeichnete Arbeit von Otfried Becker: „Das Bild des Weges und verwandte Vorstellungen im frühgriechischen Denken“³⁾.

In seinem einleitenden Kapitel charakterisiert Becker Begriff und Bild des Weges in exemplarischen Sätzen:

„Als seinen (*des Wegbildes, Verf.*) Kern wird man den *Akt* menschlicher zielbestimmter Bewegung ansehen dürfen (das ‚Gehen‘ wohin‘). Da aber dieser menschliche Akt an die gegebene Wirklichkeit (die Erde) gebunden ist, gehört zu ihm der *gegenständliche* Streifen Erdboden, der einerseits als *Ermöglichung* dem menschlichen Akt vorhergeht, andererseits

3) Otfried Becker, *Das Bild des Weges und verwandte Vorstellungen im frühgriechischen Denken*, Berlin 1937 (= *Hermes-Einzelschriften* Heft 4).

als *Ergebnis* durch ihn charakterisiert zurückbleibt. Diese beiden Komponenten, die aktuelle und die gegenständliche Seite des Komplexes, sind im heutigen Bewußtsein weitgehend voneinander getrennt und können doch nicht ohne einander gedacht werden: wird der Weg Gegenstand, so bleibt die *Absicht* des Gehens doch sein konstitutives Moment, wird er Akt, so bleibt er doch an die Wirklichkeit gebunden als an das *Element*, das den Akt trägt (z. B. hindurchläßt). Die ursprüngliche Einheit dieser beiden Seiten läßt das Weg-Bild eine ganze menschliche *Situation* nach allen Dimensionen umfassen. Die menschliche Situation ‚Weg‘ hat also einerseits teil an der äußeren raum-zeitlich-dinglichen Welt, andererseits am menschlichen Innern, das mit Vorsatz, Kraft und Bewußtsein bestimmend zugegen ist. . . . Alle diese Momente wirken in enger Verflochtenheit zusammen und machen die volle Anschauung der Situation des Weges zum Typus eines tätigen Verhaltens des Menschen in der Welt: dessen *Bild* ist der Weg daher auch geworden.“⁴⁾

Anhand einer Fülle von Material gelingt es Becker darzustellen, daß bereits in sehr früher Epoche der griechischen Literatur diese Vokabel „Weg“ die Rolle eines bloß gegenständlich-bezeichnenden Wortes aufgegeben hat und zu einem „Bild“ im Sinne poetischer Terminologie geworden ist. Die homerische Welt ist von diesem Vorgang noch ausgeschlossen. Becker begründet das so:

„Hier liegen die Dinge der Welt alle so nahe beieinander, und die in den Wörtern fixierten Anschauungen sind alle so gleichförmig-unbefangene Bilder des Wesens, daß man weder verschiedene Standpunkte, von denen aus die Dinge gesehen seien, noch heterogene Seinsbereiche in der Welt entdecken kann. Alle Wirklichkeit liegt in einer Ebene, alles ist ‚äußere‘ Welt: auch das menschliche Innere ist in Gegenständlichkeit aufgelöst.“⁵⁾

Auch Becker beobachtet, daß die Umgestaltung des Wortes zum Bild in dem Augenblick einsetzt, in dem das Ich eine Rolle zu spielen beginnt.

„Jetzt (*in der nachhomerischen Zeit, Verf.*) ist die ganze Welt neu geworden: sie ist Gegebenheit für das eigene Wollen des Menschen, ist ihm feindliches Schicksal, er muß sie ertragen oder will sie bewältigen. *Sie ist auf das Ich hin als auf einen steten Bezugspunkt gespannt* — das Ich, das die homerische Kultur aus ihrem Bewußtsein verbannt hatte.“⁶⁾

4) Becker a. a. O. S. 6.

5) a. a. O. S. 41.

6) a. a. O. S. 42, Hervorhebung v. Verf.

Die neue, kompliziertere Sicht der Welt verlangt jetzt vom Menschen eine Apperzeption, die er zunächst in seinem eigensten Medium vornimmt, in seiner Sprache. Mit ihr ist ihm eine erste Möglichkeit zur Aneignung und Überwindung gegeben. Mit Hilfe der Sprache wird die Wirklichkeit umgedeutet, indem sie ins Bild gesetzt wird. In welchem Umfang dies geschieht, zeigt Becker zunächst in allgemeinen Sätzen:

„Wer einen Weg zurücklegt (der Reisende, Seefahrer), wird zum Urbild des Handelnden; wie die Reise vor dem Menschen liegt als Durchmessen eines Landes oder Meeres mit mancherlei Fährlichkeiten und Abenteuern bis zur Endstation, ebenso liegt die Tat überhaupt vor ihm als Durchlaufen eines Stücks Wirklichkeit mit mannigfachen Hindernissen bis zu dem Ziel, auf das der Wille gerichtet ist. Hier wird der Weg zum eigentlichen ‚Bild‘ im Sinne der *Metapher*, das Wegbild wird Denkmittel: Arbeit, Leistung, Können, Wissen — Erzählung, Dichtung, Erkenntnis, Rat — schließlich Geschehen, Natur, Zeit — das mannigfache Verhalten des Menschen zu seiner Welt und von da aus das Verhalten dieser Welt selbst, wie es sich dem Verstehen eines solchen Bewußtseins erschließt, wird im Bild des Weges erkannt und gedeutet.“⁷⁾

Wie der Weg als Akt an das Subjekt des Gehenden gebunden ist, so werden nach und nach Handlungen und Tätigkeiten des Subjekts im sprachlichen Bereich in das Wegbild hineingenommen bis hin zur Deutung des menschlichen Lebens überhaupt als ein „Auf-dem-Weg-Sein“, als Wanderschaft, als Reise. Die Sprache bemächtigt sich also des Wortes „Weg“ und beginnt die Wirklichkeit des tätigen Subjekts unter seinem Aspekt zu deuten. Dieser Vorgang ergibt (zunächst im Griechischen) eine große Differenziertheit der Bezeichnungen für den Begriff selbst⁸⁾, dann aber eine kaum mehr zu überblickende Vielzahl von bildlichen Redewendungen als Ergebnis der sprachlichen Ausdeutung. Dabei wird das Wort selbst seiner rein äußerlich-deskriptiven Bedeutung enthoben zugunsten einer tieferen Wirklichkeit, einer Anschaulichkeit, die ein Grundmuster erkennen läßt und so durch die Vielfalt hindurch den Blick freigibt auf Allgemeines. Scheinbar weit Auseinanderliegendes wird durch die Einführung in *einen* Bildkomplex transparent auf eine gemeinsame Wesensverwandtschaft hin. Das Bild macht es möglich, daß vielerlei Einzelercheinungen auf einen

7) a. a. O. S. 42f.

8) z. B. ὁδός, κέλευθος, πόρος, τρίβος, στίβος, δρόμος.

Kern bezogen werden, der als ihr geheimes Wesen erkannt werden kann. Die Sprache — genauer: die sprachliche Sonderform des Bildes — leistet hier eine Deutung der Wirklichkeit.

Hermann Pongs schildert diesen Vorgang folgendermaßen:

„Diese Bedeutung (*des Begriffes ‚Bild‘, Verf.*) läßt sich im weiten Sinn dahin zusammenfassen, daß es sich stets um *das Abbilden eines Urbildes* handelt, um ein sichtbar Gestaltetes, das auf ein dahinterliegendes Wesen zielt. Dabei tritt von Beginn an eine schlichte, unmittelbar dingliche Bedeutung entgegen, die gemäß dem allgemeinen Gesetz der Bedeutungsentwicklung vom Dinglichen zum Geistigen als die primäre wird angesprochen werden dürfen . . .“⁹⁾

Dabei muß darauf hingewiesen werden, daß Pongs bekanntlich eine Unterscheidung von „Bild“ und „Metapher“ vornimmt, wobei die Metapher gerichtet ist „auf das Sein der Dinge, die es zu erhellen gilt im Aufdecken bisher unbekannter Analogien durch eine Art Schlußverfahren“¹⁰⁾. Nach Pongs also leistet die Metapher eine Erhellung des *Seins* der Dinge, während das Bild deren *Wesen* erfassen will im „Bildhaftmachen des Unbewußten der Seele“¹¹⁾. Beide, Bild und Metapher, stützen sich dabei auf untergründige Ähnlichkeiten von scheinbar Disparatem. Die Metapher spürt „bisher unbekannte Analogien“ auf, das Bild entsteht „durch intuitiv erfaßte Ähnlichkeiten“¹²⁾.

Mit einigen Einschränkungen kann hier der Pongssche Bildbegriff übernommen werden. Er fügt sich in etwa zusammen mit dem, was bisher über die Bildwerdung des Wortes „Weg“ gesagt wurde.

Die große Zahl von bildlichen Redewendungen, die den Begriff „Weg“ verwenden, läßt unter diesem Gesichtspunkt nicht zu, von Zufälligkeit oder gar Willkür zu sprechen. So muß auch das, was Hermann Paul über die Metapher¹³⁾ schreibt, in diesem Zusammenhang als zu oberflächlich bezeichnet werden:

9) Hermann Pongs, *Das Bild in der Dichtung*. I. Band: Versuch einer Morphologie der metaphorischen Formen. 2. Aufl. Marburg 1960, S. 9.

10) Pongs a. a. O. S. 23.

11) ebd.

12) ebd. Becker macht diese Unterscheidung nicht; er spricht vom „Bild“ im Sinne der Metapher“ (a. a. O. S. 42), hat aber offensichtlich einen dem Pongsschen „Bild“ ähnlichen Begriff im Auge.

13) Paul meint mit „Metapher“ den ganzen metaphorischen Bereich. Man muß also hier von der Pongsschen Bestimmung absehen.

„Die Metapher ist eben etwas, was mit Notwendigkeit aus der menschlichen Natur fließt und sich geltend macht nicht bloss in der Dichtersprache, sondern vor allem auch in der volkstümlichen Umgangssprache, die immer zu Anschaulichkeit und drastischer Charakterisierung neigt.“¹⁴⁾

Die Redewendungen aus dem Anschauungsbereich des „Weges“ haben, wie gezeigt wurde, einen wesentlich tieferen Ursprung als den der Anschaulichkeit und des Strebens nach drastischer Charakterisierung. Für gewisse einfache Formen der Analogiebildung innerhalb der Umgangssprache mag Pauls Vermutung wohl zutreffen; man darf aber keinesfalls diese Auffassung für den ganzen metaphorischen Bereich gelten lassen. Die großen neuen Bilder wurden, wie ein Blick in das Werk Beckers lehrt, in der Dichtung gefunden und sie konnten in die Umgangssprache als Redewendungen eindringen, weil ihre Stimmigkeit und ihr untergründiger Zusammenhang mit dem Wesen der Dinge und Vorgänge vom Sprechenden erfüllt wurden.

Paul bleibt auch dort an der Oberfläche, wo seine Beispiele dem Bereich des Wegbildes entnommen sind:

„Die Analogie zwischen räumlicher und zeitlicher Erstreckung macht die Übertragung der für die räumliche Anschauung geschaffenen Ausdrücke, soweit dabei nur eine Dimension in Betracht kommt, auf zeitliche Verhältnisse möglich; . . . Demgemäß können auch die Ausdrücke für Bewegungen auf die Zeit übertragen werden, vgl. *die Zeit geht dahin, vergeht, kommt, im Laufe der Zeit, Zeitläufte* . . .“¹⁵⁾

Der äußerliche Vorgang ist hier zwar zu erkennen, nicht aber die Voraussetzungen, die ihn ermöglichen, nämlich die innere Verwandtschaft der Dimensionen untereinander¹⁶⁾. Nur durch sie ist es möglich, daß die eine Dimension durch Attribute der anderen ausgedrückt wird, ohne daß dieses Verfahren als künstlich empfunden würde, daß es vielmehr in die Umgangssprache eingehen und sich dort über Jahrtausende halten kann, wobei niemand mehr auf den Gedanken kommt, etwa über die Bezeichnung „lang“ für eine gewisse Menge von Zeit als über ein Attribut zu reflektieren, das ursprünglich einer ande-

14) Hermann Paul, Prinzipien der Sprachgeschichte, Darmstadt 1960 (unveränderter fotomechanischer Nachdruck der 5. Aufl. 1920), S. 94f.

15) Paul a. a. O. S. 96.

16) „Zeitliche Erstreckung“ ist ja bereits eine Übertragung; es besteht keine selbstverständliche Analogie, da zur Wahrnehmung der Dimension der Zeit kein Organ vorhanden ist. Vgl. dazu: Thomas Mann, Der Zauberberg, Berlin 1924, I. Band S. 172ff.

ren Dimension zugeordnet ist ¹⁷⁾. Diese und die meisten der anderen Redewendungen aus dem Bereich des Wegbildes sind vielmehr so fest in der Sprache eingewurzelt, daß sowohl das zu Bezeichnende als auch das gegenständliche Mittel, mit dem es ins Bild gesetzt wird („Weg“), und schließlich das Bild, das daraus entsteht („im Laufe der Zeit“), genuin sein müssen. „Weg“ ist demnach das „Zauberwort“, durch das die verschiedensten Erscheinungen amalgamiert und in ihrem Wesen sichtbar gemacht werden konnten. — Nach einigen Beispielen aus Beckers Sammlung soll darauf noch einmal eingegangen werden.

Die Anschauung dessen, der einen Weg zurücklegt, des Reisenden, des Seefahrers, ist die Keimzelle, aus der die Fülle von Bildern um den Wegkomplex bereits in der frühen Zeit des Griechentums erwächst.

In den „Erga“ des Hesiod wird zum erstenmal gleichnishaft die Feldarbeit als eine Wegstrecke betrachtet, die zu durchlaufen ist ¹⁸⁾. Becker beschreibt die Entstehung des Bildes genauer ¹⁹⁾ und befindet als Ergebnis:

„Da ist es denn mit der Arbeit des Bauern wie mit der Reise des Wanderers: als große Aufgabe liegt das vorgehabte Tun vor dem Menschen, auch die Erntearbeit ist wie eine große Strecke Wegs, die es zu durchmessen gilt. Das ist das Wesen der Arbeit: ein großes Stück Wirklichkeit ist bis zu Ende zu durchdringen, Zeit ist nötig dazu und der Einsatz des ganzen Menschen wie bei der Reise, und viele Schwierigkeiten liegen vor einem, die in einer Reihe hintereinander überwunden werden müssen. Und das Ganze ist ausgerichtet auf ein Ziel, das mit der Vollendung der Arbeit erreicht werden soll.“ ²⁰⁾

Dieses Ziel erhält ein besonderes Gewicht in der Ausformung des Bildes bei Pindar. Bei ihm steht das Leben unter dem Anspruch der Leistung. Alle menschliche Leistung aber ist „ein Prozeß mit Anfang und Ende, denn sie steht unter einem Ziel“ ²¹⁾. Das Menschenideal des Adels, dem Pindar verpflichtet ist, verlangt als Ende und Ergebnis den Erfolg, den Sieg, auf den das Streben ausgerichtet ist. Höchste

17) Vgl. allerdings lat. „longus“ für den Raum und „diuturnus“ für die Zeit gegenüber griech.: *μακρόν χρόνον*.

18) Speziell Erg. 578ff., vgl. Becker a. a. O. S. 50.

19) a. a. O. S. 50ff.

20) a. a. O. S. 51.

21) Becker a. a. O. S. 56.

Entfaltung und damit sein Ziel erreicht das Menschenleben in dieser Epoche aber in dem allumfassenden Wortbegriff der Griechen, in der *ἀρετή*. So entwickelt sich der Tatweg, der bei Hesiod nur ein mühevolleres Überwinden der Schwierigkeiten war, die die Wirklichkeit „in den Weg“ stellte, zum „Weg zur *ἀρετή*“ und erhält durch sie Sinn und Richtung, eben ein Ziel. Dieser Weg aber ist mühevoll und „steil“ (*αἰπὺς*), Durchhalten gehört dazu und langes Mühen. Wen aber die Götter begünstigen, der schreitet auf einer „geraden Straße“ (*εὐθεῖα κέλευθος*), die Leistung geht ihm ohne Mühe vonstatten. Pindar weitet den Weg zum fernen Ziel der *ἀρετή* aus zu dem großartigen Bild einer Meerfahrt ans Ende der Welt, zu den Säulen des Herakles, wo ein weiteres Vordringen nicht mehr möglich ist ²²⁾.

Nach Becker wird gerade in diesen Stellen der Leistungsweg ein Weg zum Ziel des Menschen überhaupt. Das Wegbild stellt sich also „unter den Aspekt des ganzen Lebens“ ²³⁾. Zum erstenmal wird hier das Leben als ein Auf-dem-Weg-Sein gedeutet. Unter dem Anspruch des Ziels der *ἀρετή* verlangt es eine Leistung, Mühe und Durchhalten. Die Parallele zum christlichen Homo viator ist leicht zu erkennen; auch er befindet sich auf dem Weg zu einem Ziel, das seine Existenz erst motiviert. Sein Leben ist ein Weg zu Gott.

Becker findet bei Pindar allerdings noch eine andere Intention des Bildes von der Lebensfahrt, die nichts mehr von dem Anspruch der zielgerichteten Leistung spüren läßt. Voraussetzung dafür ist ein anderes Erleben der Wirklichkeit. Dann nämlich, wenn in ihr nicht mehr der Idealzustand des Geraden, Geordneten herrscht, wenn sie ihr feindliches Gesicht zeigt, wird das Leben leidend „erlebt“:

„Hier nun tritt ein Ziel der Lebensfahrt garnicht in den Blick, die Fahrt durch das stürmische Meer enthält mehr ein Erleiden der Wirklichkeit als ein tätiges Bewältigen. Das ‚auf der Fahrt sein‘ nutzt am Wegbild eine neue Seite aus: es ist Bild des Erlebens der Wirklichkeit.“ ²⁴⁾

Viele Beispiele können in diesem Zusammenhang die Verwendung des Wegbildes bei Aischylos zeigen ²⁵⁾. Dem Tragiker muß das

22) Pind. O. 3, 43; I. 4, 12; N. 3, 19, vgl. Becker a. a. O. S. 59f.

23) Vgl. Becker a. a. O. S. 60 Vgl. auch die Geschichte des Sophisten Prodikos: Herakles am Scheideweg. Zwei verschiedene Lebenswege stehen dem Helden zur Wahl: der steile zur *ἀρετή* und der bequeme zur *κακία*. Mehr darüber bei: Erwin Panofsky, Hercules am Scheidewege... (= Studien der Bibliothek Warburg, Band 18), Leipzig, Berlin 1930.

24) Becker a. a. O. S. 93f.

25) Vgl. Becker a. a. O. S. 153ff.

Leiden des Menschen besonders nahestehen, es muß geradezu seine Thematik bestimmen. Nicht allerdings im Sinne ergebenen Hinnehmens und stillen Duldens, sondern vielmehr in der tätigen Auseinandersetzung, im Aufbegehren, in der Antinomie zur Welt des Leidens. Der Mensch ist selbständig geworden, reif zum Kampf mit der Not. Aischylos schickt ihn auf einen *Leidensweg*; sein Kampf und sein Versuch einer Selbstbehauptung gegenüber einer feindlichen Welt wird gefaßt als ein Weg durch die Not ²⁶⁾. So ist z. B. Prometheus das Urbild des trotzig Leidenden. Sein Dulden wird als ein großer Weg gedeutet, er geht den Weg des Durchhaltens durch seine Marter. Der göttliche Zwang manifestiert sich im „Getriebenwerden vom Gott“, im „Eingespantsein in den Wagen des Leides“ ²⁷⁾.

So läßt sich bei Aischylos eine starke Aktivierung des Wegbildes erkennen, eine Ausweitung, die ein großes Stück über Hesiod und Pindar hinausreicht.

Eine erhebliche Modifizierung des Bildes auf das Allgemeine des menschlichen Lebens hin findet sich bei dem Klassiker Sophokles. Der Weg wird bei ihm zum menschlichen Ort schlechthin. Die sophokleischen Helden sind nicht mehr getrieben vom Daimon oder vom Affekt; sie haben begriffen, daß der Weg, den sie gehen, *ihr* Weg ist, dessen Richtung sie in autonomer Entscheidung selbst bestimmen. Insofern liegt der Hauptakzent nicht mehr so sehr auf der *Bewegung*, als vielmehr auf dem Bewußtsein von der *Situation*, in der sich der Mensch befindet, und das ist hier ausgedrückt im Bild des Auf-dem-Weg-Seins. Dieses Bewußtsein befähigt die Menschen des Sophokles, ihren Weg selbständig zu gehen, aus freiem Entschluß und eigener Entscheidung ihr Schicksal, das ihr eigenes ist, zu vollziehen.

Was hier zunächst als gedankliches Gebilde erscheint, schlägt sich vielfach in der Sprache nieder. Und nicht nur das; Becker stellt fest, „daß der Ausdruck aus der gedachten Wesenheit des Bildes in der Rede sich entwickelt zum leibhaftigen Leben der dramatischen Gestalt selbst“ ²⁸⁾. Abgesehen von einigen weniger wichtigen Vorstufen bei Aischylos findet bei Sophokles das zum erstenmal in voller Anschaulichkeit und sinnlicher Präsenz symbolhafte Gestaltung, was vorher in der Sprache als Bild dem Symbol schon angenähert war: Das

26) Dies geschieht jedoch nur im dichterischen Text; Bühnenrealität gewinnt der Leidensweg hier nicht.

27) Vgl. Becker a. a. O. S. 195.

28) a. a. O. S. 207.

Motiv des Weges wird *in der Realität der Bühne* symbolhafter Träger eines Gedankens, der in der Bildlichkeit der Sprache schon ausgeformt war. Die großen Gänge des Aias und der Antigone, die Situation des Umherirrens bei Ödipus („Ödipus auf Kolonos“) ²⁹⁾ sind bedeutsame theatralische Ausformungen eines sprachlichen Bildes von hohem Symbolgehalt ³⁰⁾.

Damit ist der Punkt erreicht, an dem die vollkommene Deutung des Menschenlebens durch das Wegbild vollzogen ist bis hin zur leibhaftigen Repräsentation auf der Bühne, so daß Becker sagen kann:

„Der Weg bildet die Seinsform des Menschen ab, daß er ein Wesen ist, das sein eigenes Sein tätig zu verwirklichen strebt, aber nur *in der Wirklichkeit*, in ihrer Aneignung und Durchdringung. Sein Werk gehört ihr an, durch es ist er in ihr, wird er teilhaft ihrer, selbst aber ist er auch wieder ein Anderer, der sich an ihr versucht, und den sie in seine Grenzen weist.“ ³¹⁾

Es sollen nun nur noch einige Beispiele aus speziellen Lebensbereichen zeigen, wie stark das Bild des Weges sich aufgefächert hat. Dabei kann verdeutlicht werden, daß schon sehr früh ein Großteil der verschiedensten Bereiche und Äußerungen des Lebens unter dem Aspekt des Wegbildes gedeutet wurde.

Von der Keimzelle der beiden Adjektive *εὐθύς* und *σκολίος* (gerade und krumm) geht Pindar aus, wenn er das Wegbild für rechtliches und nicht rechtliches Verhalten des Menschen in der Welt aktiviert. Wer recht handelt, schreitet auf dem geraden Weg zum Ziel, er wandelt *ἐν εὐθείᾳς ὁδοῖς* ³²⁾, „auf gerader Bahn“. Wer hingegen zur Erreichung seines Ziels seine Zuflucht zu den *τέχναι*, zu Ränken, Listen und Machenschaften nimmt, der „wechselt hin und her auf krummen Wegen“ — *ἀλλ' ἄλλοτε πατέων ὁδοῖς σκολιαῖς* ³³⁾, er bedient sich „krummer Täuschungen“ — *σκολιαῖς ἀπάταις* ³⁴⁾.

29) Vgl. Becker a. a. O. S. 204ff.

30) Diese großen Gänge der tragischen Helden des Sophokles sind allerdings in dem hier ins Auge gefaßten, weiten unten noch näher zu kennzeichnenden Sinne, keine „Wege“. Sie sind vielmehr bedeutungsvolle „Gänge“ im Sinne der theaterwissenschaftlichen Terminologie (meist Abgänge), die zwar einen stark symbolhaltigen Charakter haben, jedoch eingeschränkt sind durch die besonderen Gegebenheiten der griechischen Bühne, den Einort. Nach den griechischen Bühnengepflogenheiten konnten solche „Weg“-Ansätze nicht verfolgt und ausgebaut werden.

31) a. a. O. S. 212.

32) Pind. N. 1, 25; vgl. Becker a. a. O. S. 89.

33) Pind. P. 2, 89; vgl. Becker a. a. O. S. 90.

34) Pind. Fr. 213; vgl. Becker a. a. O. S. 89.

Das Anschauungsmoment des Geraden und Krummen hängt wohl mit ästhetischen Wertbegriffen der Griechen zusammen, für die das Gerade und Ausgewogene als Ideal galt, während alles Krumme, Gedrechselte und Schiefe gleichbedeutend mit „häßlich“ war. Dazu kommt der Zusammenfall ästhetischer und ethischer Wertmaßstäbe, so daß dort „krumm“ zugleich „häßlich“ und somit auch „schlecht“, moralisch verwerflich, bedeuten kann ³⁵). Das Bild von den „krummen Wegen“, die der Übeltäter geht, hat sich in unserem Sprachgebrauch erhalten, obwohl die Voraussetzungen, unter denen es entstehen konnte, längst nicht mehr vorhanden sind.

Eine weitere Ausformung des Wegbildes in diesem Bereich hängt mit der mythischen Personifizierung der Gerechtigkeit (*Δίκη*) zusammen. Denn die Göttin Dike schreibt den Weg vor, der die Bahn des Rechtes ist; wer aber von dieser Bahn abweicht, der Übeltäter, den verfolgt und straft sie ³⁶). Aufschlußreich ist wiederum ein Vergleich mit der uns geläufigen Redewendung „die Gerechtigkeit nimmt ihren Lauf“. Von der griechischen mythologischen Vorstellung der Erinnyen mag die deutsche Wendung „die Strafe folgt ihm auf dem Fuß“ beeinflusst sein.

Zu überraschenden Einsichten führt auch die Betrachtung darüber, wie das Wegbild in dieser frühen Epoche des Griechentums auf den Begriff des *λόγος* angewendet wird. Becker vermutet, daß der „Weg“ ein Bild für das Wesen der Rede überhaupt sei, d. h., das Wegbild sei aus dem Wesen der Rede selbst entwickelt ³⁷). Bereits Homer spricht vom Reden als von einem Durchgehen durch die Dinge der Wirklichkeit ³⁸), und Pindar erwähnt immer wieder den Weg, den sein Lied geht ³⁹). Für den Geschichtsschreiber Herodot schließlich ist sein *λόγος*, seine Erzählung, ein Entlanggehen an den Dingen und Gegenständen der Wirklichkeit, die er ganz durchlaufen

35) Vgl. die Gestalt des Thersites bei Homer sowie den Begriff der *καλοκαγαθία*.

36) Vgl. Becker a. a. O. S. 85ff., 179ff. und passim.

37) Vgl. a. a. O. S. 68 und 80.

38) Vgl. Hom. IX, 61; vgl. Becker a. a. O. S. 68.

39) Vgl. Pind. N. 5, 50; vgl. Becker a. a. O. S. 71 bzw. S. 68ff.

(διεξελεῖν) will. Der Sprachgebrauch trägt bei ihm das Bild ⁴⁰⁾. Die Gestalten seiner Erzählungen verstricken sich bisweilen in Situationen, in denen sie ratlos sind, wie „es“ weitergehen soll, in denen sie sich über ihren weiteren „Weg“ im unklaren sind: in ausweglose Situationen, in die ἀπορία . Dieses Wort wiederum spielt bekanntlich später bei einem großen Teil der platonischen Dialoge eine Rolle: Der Gang des λόγος ist an einem Punkt angelangt, wo es nicht mehr weitergeht, wo es keinen Weg mehr zu geben scheint, wo kein Ausweg zu erkennen ist: er endet in der Aporie, in der Weglosigkeit ⁴¹⁾. Bei Herodot hat der Begriff der Ausweglosigkeit noch eine eigentümlich schwebende Bedeutung, insofern als der Weg zunächst ganz konkret, materiell, sozusagen in seiner lokalen Bedeutung verstanden wird, zugleich aber die uns vertraute übertragene Bedeutung mitschwingt von einer (auf das Geistige bezogen) „ausweglosen Situation“ ⁴²⁾.

Die Prägung des Wegbildes ist im Frühgriechischen so mächtig, daß es in der Lage ist, das menschliche Leben und viele seiner Äußerungen, darüber hinaus aber auch die Mächte, die es bestimmen, in seinem Sinne zu organisieren. Χρόνος, der Vater aller Dinge ⁴³⁾, wird in das Wegbild eingespannt, die Zeit ist es, die „kommt“. Eng zusammenhängend mit dem „Gang der Welt“ ⁴⁴⁾ ist der Begriff des αἰών, der die eigentliche Wirkkraft der Gegebenheiten darstellt. Denn das, was geschieht, wird als ein „Ablauf“ empfunden. Zunächst, in frühen Zeugnissen, ist der Geschehensablauf von den Göttern bestimmt, die spätere Aufgeklärtheit aber sieht ihn immanent.

Das Geschehen ist etwas, das unabhängig von der tätigen Wirklichkeit des Menschen (und der Götter) „vorgeht“. Für ein Geschehen, das der Mensch in Bewegung gesetzt hat und das ohne ihn weiterläuft, wird ὁδοῦσθαι ⁴⁵⁾ gesetzt, für den Verlauf z. B. einer Krank-

40) ἔρχομαι φράσων, λέξων; ; nach Abschweifungen: ἀνεμι, ἀναβήσομαι. ἐπάνεμι ἐπὶ τὸν πρότερον λόγον, vgl. Becker a. a. O. S. 101.

41) Vgl.: "Die Diskussion ist in eine Sackgasse geraten."

42) Vgl. dazu Becker a. a. O. S. 120f.: "Was der Grieche aber hier 'objektiv' im Bilde der ausweglosen Situation trifft, das würden wir heute subjektiv als Qualität des menschlichen Verhaltens, als seelisch-geistigen 'Zustand', als ein Nichtweiterwissen, eine Unschlüssigkeit ansehen, würden aber damit, ins bloß Psychologische ableitend, uns das Verständnis für die umfassendere Bedeutung dieser Aporie verstellen."

43) Vgl. Becker a. a. O. S. 185.

44) Vgl. Becker a. a. O. S. 183ff.

45) Herodot 6, 73, 1; vgl. Becker a. a. O. S. 134.

heit steht ἀποβαλεῖν⁴⁶⁾. Der Geschehensablauf wird verglichen mit dem eigengesetzlichen Ablauf der Naturerscheinungen⁴⁷⁾. So wird durch das Wegbild — ohne daß zu einer mythischen Personifizierung gegriffen werden müßte — eine Deutung der gesamten Weltwirklichkeit, wie jene Zeit sie verstand, geleistet.

Es war hier festgestellt worden, daß die verschiedensten Erscheinungen der Welt und des menschlichen Lebens im Wegbild amalgamiert und in ihrem Wesen sichtbar gemacht wurden. Jetzt, nach Kenntnis einiger wesentlicher Punkte aus Beckers Arbeit, können wir noch einen Schritt weitergehen und sagen:

Das Leben des Menschen, wie er es selbst versteht, und viele seiner Äußerungen haben im Wegbild offenbar eine entsprechende Deutung erfahren. Das zeigt allein schon die intensive Ausformung des Bildes zunächst im Griechischen. In einigen Nebenbemerkungen war bereits auf Parallelen im Deutschen hingewiesen worden. Einige deutsche Wendungen sollen, soweit sie noch nicht zitiert wurden, kurz angeführt werden⁴⁸⁾:

Eltern geben ihren Kindern nach Möglichkeit eine gute Erziehung mit auf den (Lebens)-Weg, bevor jene ihre eigenen Wege gehen. Sie hoffen, daß sie sie damit auf den rechten Weg gebracht haben und daß sie keine krummen Wege gehen, daß sie womöglich ihren Weg machen, daß sie etwas zuwege bringen. Falls sich ihnen jemand in den Weg stellt, brauchen sie ihn ja nicht gleich aus dem Weg zu räumen, sie können ihm aus dem Weg gehen oder auch ihm auf halbem Weg entgegenkommen und sich so gütlich mit ihm einigen. Falls jener unrechtmäßig gehandelt hat, kann man ein Verfahren gegen ihn in die Wege leiten, das dann zunächst den Amtsweg geht. Wich-

46) Hippokrates Περὶ διαίτης, ὁξέων, 1; vgl. Becker a. a. O. S. 135. Vgl. dazu den modernen Sprachgebrauch: Ein Kranker befindet sich "auf dem Wege der Genesung". Wir sprechen interessanterweise vom "Stadium", einer Krankheit, ein Ausdruck, der sich ohne Zweifel vom griechischen Wegmaß στάδιον = Stadie herleitet.

47) Vgl. Becker a. a. O. S. 181: "Die Elemente des Geschehens selber tragen jetzt die dämonische Eigenbewegung, das Geschehen selbst nimmt in seinem Ablauf die Form einer religiösen Gesetzmäßigkeit an."

48) Die folgenden Beispiele sind zumeist entnommen aus: Jacob und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch, 13. Bd., Leipzig 1922, Sp. 2852–2931, sowie: Trübners Deutsches Wörterbuch, hgg. von Walther Mitzka, Bd. 8, Berlin 1957, S. 65–67.

tig ist, daß die berufliche Laufbahn sich nicht als Holzweg ⁴⁹⁾ herausstellt. Man muß nicht gleich geraden Wegs auf ein Ziel losgehen, es gibt viele Mittel und Wege, dieses zu erreichen, die Hauptsache ist, daß man den Weg des Rechts und der Tugend wandelt. Jedoch, es führt ein breiter Weg zur Hölle und ein schmaler ins Himmelreich ⁵⁰⁾, denn:

„man steigt der wahren ehr entgegen,
nur stufenweis, auf steilen wegen.“ ⁵¹⁾

Schließlich aber geht man selbst den Weg alles Fleisches und bekommt von seinen Angehörigen das letzte Geleit, der gläubige Christ empfängt das Sakrament für seinen letzten Weg als Wegzehrung. Das ist der Lauf der Welt!

Die Sammlung könnte noch beliebig erweitert werden; die hier angeführten Beispiele mögen für alle stehen. Deutlich fällt auf, daß viele dieser Wendungen auf irgendeine Weise existenzielle Bedeutung haben: „Er hat seinen Weg gemacht“; „du gehst einen schweren Gang“; „das Schicksal nimmt seinen Lauf“ usw. Bereits Becker hat eine einleuchtende Erklärung dafür. Er meint, daß es in der Natur des Wegbilds liege, „daß es bei ihm stets um die Beziehung von Mensch und Welt geht . . .“ ⁵²⁾.

Viele Verwendungen des Wegbilds stammen aus der Bibelsprache. Sie sind dann auf das Leben und die Lebensführung des Menschen, namentlich auf sein Verhältnis zu Gott, bezogen ⁵³⁾. Ein großer Teil dieser Stellen ist alttestamentarisch ⁵⁴⁾, und das erweist, daß auch im Hebräischen (höchstwahrscheinlich vollkommen unabhängig) das Wegbild in genau derselben Bedeutung ausgeprägt wurde.

Man mag nun annehmen, die breite Streuung des Wegbildes im Deutschen sei aus der Tradition der Bibelübersetzungen und aus der Reaktivierung des klassischen Bildergutes in der Renaissance zu verstehen. Trotzdem wäre nicht ohne weiteres einzusehen, daß sich viele

49) Eigentlich: Weg ins Holz (Wald), vgl.: „... da es, wie man zu sagen pflegt, viele wege ins holz giebt . . .“ (Goethe, Weimarer Ausgabe, Briefe 14, S. 170, so zitiert bei Grimm, a. a. O. Sp. 2930).

50) Vgl. Herkules!

51) Haller, Ged. 17, Hitzel; so zitiert bei Grimm a. a. O. Sp. 2909. Vgl. Pindars „Weg zur ἀρετή“.

52) a. a. O. S. 6.

53) Vgl. Grimm a. a. O. Sp. 2904; dort auch viele Belege.

54) z. B. Ps. 37, 5; 119, 9; 119, 105; 2. Mos. 18, 20 etc. Die Wörter dafür sind hebr. derek, orah u. a.: im Neuen Testament steht zumeist ὁδός.

dieser Wendungen bis in kleinste sprachliche Nuancen hinein über lange Jahrhunderte hinweg erhalten haben sollen, wenn man nicht voraussetzt, daß eine innere Übereinstimmung zwischen Begriff und Bild vorliegt. Das muß aber heißen, daß das Bild dem *Wesen* des Begriffs voll und ganz entspricht. Becker nimmt bezüglich des λόγος an, das Wegbild sei aus dem Wesen der Rede selbst entwickelt⁵⁵⁾. Wir aber können — besonders wenn wir das Vorhandensein des Wegbildes im Hebräischen wie besprochen dabei in Betracht ziehen — noch einen Schritt weitergehen und aufgrund des bisher Gesagten feststellen:

Durch das Wegbild kann die Ich- und Welterfahrung des Menschen in seiner Sprache Gestalt gewinnen, und zwar nicht nur im Sinne einer Gestaltung, sondern bereits als Deutung. Es scheint ein ursprünglicher Zusammenhang zu bestehen zwischen dem Begriff und seiner metaphorischen Ausdeutung im Bild; deutlicher: das Bild „Weg“ erscheint als dem Begriff „Leben“ immanent, und so kann es geschehen, daß der Gedankenkomplex „Leben“ immer wieder den Anschauungsbereich „Weg“ provoziert.

Die Dimension des Raumes, in ihrer Verknüpfung mit dem Subjekt als „Weg“ erscheinend, hat so das Material gegeben für eines der wenigen großen, stimmigen Bilder, durch die der Mensch sich und seine Existenz aus seiner eigenen Perspektive auszudrücken vermag. Es geht dabei stets um das Verhältnis des Ich zur Welt, zur gesamten Wirklichkeit, und das ist wohl das zentrale Thema beinahe jeglicher Dichtung.

Es war zu Beginn dieser Bemerkungen davon gesprochen worden, daß die Dimensionen nicht nur als Themen und Bilder, sondern als Grundmuster, als Strukturen in der Dichtung wieder aufzufinden sein müßten. Bei dem nie geleugneten innigen Verhältnis von Inhalt und Form in der Kunst (anders ausgedrückt: verschiedene Inhalte rufen verschiedene Konsequenzen in der Form hervor) liegt diese Vermutung auch sehr nahe. Unter diesen Voraussetzungen wird man also mit Recht nach einer formalen Konsequenz des Wegbildes Ausschau halten. In der Tat braucht man nicht allzu weit zu suchen, um seinen formalen Niederschlag zu finden: Der „Weg“ zeigt sich häufig genug als *das* formale Prinzip vorzugsweise epischer Werke.

55) Vgl. a. a. O. S. 80.

So besteht das Schicksal des Odysseus in seiner Irrfahrt; Dante schreitet an der Hand Vergils und Beatrices durch die drei großen Kreise seiner innerlich geschauten Wirklichkeit; Parzival, Agathon, Wilhelm Meister und der Grüne Heinrich machen sich auf den Weg, der sie ihr eigenes, eigentliches Leben (und Ich!) finden läßt.

Nach allem wird deutlich, daß nicht von ungefähr das Wegmotiv Grundmuster dieser (und ungezählter anderer) Werke der epischen Gattung ist. Gerade bei den sogenannten Entwicklungs- und Bildungsromanen, in denen es in ganz besonderem Maße um das Verhältnis der beiden Komplexe Ich und Welt geht, wird es gerne verwendet. Die Auseinandersetzung des Helden mit der Welt scheint in zweierlei Weise das Wegmotiv zu fordern: als Grundschema und als Bild. Die Geschehnisse vollziehen sich am Weg des Helden, der „Weg“ als formkonstituierendes Element ist gleichsam die Schnur, an der die Perlen der Geschehnisse aufgereiht sind. Allgemein läßt sich der Vorgang so beschreiben: Ein Mensch („Held“), der bisher im Zuständlichen verharnte (auch das ist konkret und gewissermaßen „lokal“ zu verstehen), macht sich auf den Weg, legt eine Strecke zurück, begrenzt oder unabsehbar, erfährt hintereinander verschiedene Aspekte seiner Welt, ändert sich oder bleibt sich gleich, kommt an oder bleibt der ewige Wandernde. Er ist so der exemplarische Fall des Menschen, der „auf dem Weg“ ist, seine Wanderschaft *bildet* das menschliche Leben *ab*. Dabei ist es zumeist Aufgabe des Helden der großen Entwicklungsromane, „zu sich selbst zu kommen“. Die Zweischichtigkeit darf also nicht übersehen werden: Der „Weg“ bleibt, obwohl er Formprinzip wird, *zugleich* auch *Bild*.

Bei einem so zentralen Motiv, das in der Epik sogar zum Strukturelement werden konnte (wobei man unter Umständen geradezu von „Formzwang“ sprechen könnte), scheint die Frage nach seinem Vorkommen im Drama berechtigt zu sein. Zugleich wird aber der Einwand strenger Gattungspoetiker möglich: Wenn das Wegmotiv primär der epischen Gattung zugehörig erscheint und dort strukturbildend wirken kann, dann ist seine Verwendung im Drama in ähnlichem Sinn keinesfalls als selbstverständlich zu betrachten, jedenfalls nicht ohne tiefgreifende Veränderung bzw. Verfälschung des dramatischen Gattungscharakters.

In der Tat ist ein großer Prozentsatz des gesamten Dramenschaffens von vorneherein auszuschalten; das sind vor allem jene Dramen, die einem streng gefaßten Gattungsbegriff verpflichtet sind. Seit

längerer Zeit jedoch erübrigt es sich, über den unbestreitbaren Mischcharakter der Gattungen zu räsonieren. Eine große Anzahl von Veröffentlichungen, die oft genug auf die gattungstheoretischen Äußerungen Goethes und Schillers, besonders im Briefwechsel, zurückgreifen, nimmt ihn als gegeben⁵⁶⁾ und kommt auf dieser Grundlage zu Einteilungen, die eine angemessene Beurteilung auch jener Dramen ermöglichen, die nicht den Forderungen einer Gattungspoetik entspre-

56) Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, 6. Aufl., Bern 1960, S. 368ff. teilt ein in: Figurendrama, Raumdrama, Handlungs-drama (bzw. Geschehensdrama). Paul Kluckhohn, *Die Arten des Dramas*, DVJ Bd. 19, 1941, scheidet das "Drama im engeren Sinne oder Entscheidungsdrama" vom "Spiel im engeren Sinne oder Geschehensdrama" (wobei der Unterschied zur Kayser'schen Terminologie bezüglich "Geschehensdrama" zu beachten ist) und von "Feier oder Weihe-spiel oder Festspiel" (vgl. die Tafel a. a. O. S. 266).

Robert Petsch hatte zuerst (Zwei Pole des Dramas, DVJ Bd. 2, 1924) zwischen Drama und Mimus geschieden und auf die wesentliche Herkunft des Dramas aus dem Mimus hingewiesen. Auf dieser Grundlage kam er dann später zu einer Dreiteilung (Drei Haupttypen des Dramas, DVJ Bd. 12, 1934): Der erste Typ mit fast nur Vordergrundshandlung, der zweite (klassische), wo die Vordergrundshandlung stets auf den ideellen Hintergrund weist, und der dritte (romantische), bei dem der Hintergrund die eigentliche Führung hat vor einem Vordergrund von nur unselbständiger und unzusammenhängender Fügung.

Man hat auch versucht, eine Einteilung vorzunehmen nach der "deutschen" oder "germanischen" Form gegenüber einer "lateinischen" oder "romanischen" Form. (Vgl. Theodor A. Meyer, *Das deutsche Drama und seine Form*, Zeitschr. f. Ästhetik, Bd. 16, 1922 und Richard Müller-Freienfels, *Die Stilprinzipien des germanischen Dramas*, Zeitschr. f. den deutschen Unterricht, Bd. 31, 1917). Dagegen wendet sich mit Erfolg Kluckhohn a. a. O. S. 268.

Eine Zusammenfassung vieler möglicher Einteilungen gibt Bruno Markwardt s. v. "Drama (Theorie)" in: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, begründet von Paul Merker und Wolfgang Stammeler, hgg. von Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr, I. Band, Berlin 1958, S. 279—288.

Eine der fruchtbarsten Anregungen in dieser Frage gab das von H. Wölfflin aus der Kunstgeschichte gewonnene Gegensatzpaar Geschlossene Form: Offene Form (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München 1915), das Oskar Walzel als erster auf das Drama anwendete (*Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Berlin 1929) und das ihn zu der Gegenüberstellung von "tektonischem" und "atektonischem" Stil (a. a. O. S. 316) veranlaßte. (Mehr darüber bei Volker Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*, München 1960, S. 15ff.)

Für die vorliegende Arbeit ist besonders praktikabel die von dramaturgischen Gesichtspunkten ausgehende Einteilung Arnulf Pergers in "Einortsdrama" und "Bewegungs-drama" (Arnulf Perger, *Einortsdrama und Bewegungs-drama*, Brunn-Prag-Leipzig-Wien 1929, = *Schriften der philosophischen Fakultät der deutschen Universität in Prag* Band 3). Zum Prinzip erhebt Perger diese Einteilung in seinem späteren, theaterwissenschaftlichen Werk: *Grundlagen der Dramaturgie*, Graz 1952.

Zum Mischcharakter der Gattungen vgl. auch: Kaspar Königshof, *Über den Einfluß des Epischen in der Dramatik, Sinn und Form* Band 7, 1955.

chen, wie sie auf der Grundlage eines falsch verstandenen Aristoteles vom französischen Klassizismus konzipiert, von Lessing modifiziert, und deren Summe von Gustav Freytag gezogen wurde ⁵⁷⁾.

2. Methode und Ziel der Arbeit

Es wäre also vorerst zu sichten, wo und wie der „Weg“ im Drama vorkommt. Man würde sich aber in einem uferlosen Dickicht verstricken, wenn man sich nicht von vorneherein Beschränkungen auflegte.

So müssen zunächst jene Raumdramen bzw. Bewegungsdramen ausgeschlossen werden, die im weitesten Sinne lediglich eine Ortsvielfalt darstellen (sog. shakespearesche Struktur). Die Raumsprünge dieser Dramen haben nicht selten jenen episch-deiktischen Charakter, der das arrangierende Subjekt des Dichters erkennen läßt ⁵⁸⁾. Sie sind nicht der Ausdruck des Sukzessiven, das dem „Weg“ strukturell anhaftet. Zum anderen sind diese Ortsveränderungen nicht gebunden an die Bewegung einer zentralen Gestalt, die eine der Grundbedingungen des am Wegkomplex orientierten Dramas darstellt.

Ferner sollen jene „Wege“ nicht einbezogen werden, die wir als „Nahbewegung“ oder „Binnenwege“ bezeichnen können: die ganz normalen Auftritte und Abgänge, die nicht über sich hinausweisen, sondern zumeist nur einen Wechsel der Handlungsträger oder eine Veränderung ihrer Zahl zum Ziel haben. Hierher gehören auch die Auftritte der Boten, ebenso der „Besuch aus der Fremde“, da bei beiden der Bühnenort den Endpunkt ihres Weges darstellt und da sie weiterhin im allgemeinen keine andere als nur dramaturgische Funktion haben: Die Boten bringen außerhalb des Bühnenortes geschehene Ereignisse in Berichtform in das Drama ein, dem „Besuch aus der Fremde“ obliegt die Provokation des „erregenden Momentes“, das das Spiel erst in Gang setzt. Ebenso wird der größte Teil der vom Dichter vorgeschriebenen „Gänge“ ausgeklammert, auch dort, wo sie

57) Gustav Freytag, *Die Technik des Dramas*, Leipzig 1863.

58) Vgl. Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main 1963 (= edition suhrkamp Bd. 27), S. 18: „Zudem setzt die räumliche Zerrissenheit (wie die zeitliche) das epische Ich voraus. (Klischee: 'Nun lassen wir die Verschwörer im Wald zurück und suchen den nichtsahnenden König in seinem Palaste auf.')“

Symbolcharakter erreichen ⁵⁹⁾. Es würde wenig sinnvoll sein, im Rahmen dieser Arbeit in einen solchen Mikrokosmos einzudringen. Sie will sich vielmehr auf jene Werke der dramatischen Literatur beschränken, in denen bewußt oder implizit der „Weg“ als Ausdrucksmittel verwendet wird und weitreichende formale und strukturelle Konsequenzen gewinnt.

So wird auch von der dramatischen Revue abgesehen. Ihre einfachsten Formen finden sich in den Fastnachtsspielen: Mehrere Personen treten nacheinander auf und äußern sich je zu einem gleichbleibenden Thema (z. B. Renommierstücke). In anderen Formen werden verschiedene Personen nacheinander einer Hauptfigur vorgeführt und in die gleiche Situation gebracht (vgl. Turandot-Motiv) oder um die Hauptfigur den gleichen Konflikt etc. unter verschiedenen Aspekten erleben zu lassen. Auch hier erscheint der Ablauf meistens als von außen her bewegt, ist nicht an einen Weg des Helden gebunden. Das Umgekehrte ist vielmehr der Fall: Die Personen oder Ereignisse werden dem Helden nacheinander nahegebracht, er muß sie nicht selbst aufsuchen ⁶⁰⁾.

Selbstverständlich sind für diese Untersuchung die von Perger so genannten „Einortsdramen“ nicht relevant, höchstens in Einzelfällen, wo sie am Schluß eine Öffnung aufweisen können (besonders bei Ibsen).

Es wird inzwischen klar geworden sein, daß die vorliegende Arbeit nicht eine Geschichte des Wegmotivs unter besonderer Berücksichtigung der Gattung „Drama“ geben will. Sie will vielmehr den als zunächst dem Bildbereich zugehörig erkannten Komplex „Weg“ verfolgen, wie und wo er ins Drama eindringt und dort *strukturelle* Konsequenzen hervorruft. Mehreres gilt es dabei im voraus festzuhalten:

1. Seinem linearen Charakter entsprechend haftet dem „Weg“ die Eigenschaft der Sukzessivität an. Das Moment des „Nacheinander“ wird besonders für die Strukturuntersuchungen von großer Bedeutung sein, da gewisse Einwirkungen auf den Dramenbau zu erwarten sind.

59) Vgl. o. S. 12 und Anm. 30.

60) Dieses Verfahren wird häufig in expressionistischen Stationendramen angewendet, um das Raumproblem zu vereinfachen.

2. Der „Weg“ ist naturgemäß an ein Subjekt gebunden. Es wurde bereits darauf hingewiesen, wie stark die Beziehungen zwischen „Weg“ und „Ich“ sind. Es wird eine wesentliche Aufgabe sein, zu untersuchen, inwieweit dies auch bei den einschlägigen Dramen zutrifft und welche Konsequenzen sich daraus ergeben. Dabei wird teilweise auf den Gehalt der Stücke eingegangen werden müssen.
3. Gemäß seinem umfassenden Bildcharakter steht der „Weg“ dem Symbol sehr nahe. Zudem neigt das Drama (und besonders das Theater) dazu, das, was sprachlich in anderen Gattungen im Bild gegeben wird, symbolhaft (also wieder mehr gegenständlich bei gleichzeitiger Überhöhung) auszudrücken ⁶¹). Es wird besonders darauf geachtet werden müssen, ob und wie das Drama am Wegkomplex die Möglichkeiten zur Symbolbildung nutzt. Durch seine Tendenz zur Sinnfälligkeit (besonders im Hinblick auf die theatralische Realisierung) scheint das Drama geradezu darauf angewiesen zu sein. Unmittelbar im Zusammenhang damit muß beobachtet werden, was am „Weg“ im Drama im Petschischen Sinne „auf etwas Dahinterliegendes weist“.
4. Nach allem geht es offensichtlich nicht zuletzt darum, festzustellen, wo im Drama tatsächlich ein realer Weg gegangen wird. Das Drama erlangt auf der Bühne die Manifestation der totalen Körperlichkeit. Der „Weg“ wird, so wie er ins Drama strukturell eingreift, auch auf der Bühne gewisse Konsequenzen hervorrufen. Diese festzustellen und dabei darauf zu achten, inwieweit sich Drama und Bühne hier gegenseitig beeinflussen, wird eine weitere Aufgabe dieser Arbeit sein.

Es wird zunächst versucht werden, das Vorkommen des „Weges“ im Drama vom Mittelalter an in ausgewählten Beispielen zu erfassen, und zwar unter gleichzeitiger Beachtung der eben aufgestellten Prinzipien. Dabei wird kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben,

61) Die Definition von Eduard Hartl kann das hier Gemeinte verdeutlichen: „Das Symbol . . . ist sinnlich und unsinnlich zugleich, mit den Sinnen wahrnehmbar als Ding oder als Handlung, als Unsinnliches erfaßbar durch den diesem Ding oder dieser Handlung innewohnenden Wert oder durch die ihnen beigemessene Bedeutung: im Symbol also erscheint die Unsinnlichkeit stets in anschaulicher Gestalt.“ (Eduard Hartl, *Das Drama des Mittelalters*, Leipzig 1937—42 = *Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen*, I. Band, S. 116.)

vielmehr sollen die jeweils charakteristischen Eigenarten exemplarisch hervorgehoben, Knotenpunkte aufgewiesen und die Bedingungen, unter denen die einzelnen Formen entstehen, untersucht werden. Etwaige Zusammenhänge oder gar Entwicklungen sollen aufgedeckt werden. So soll nicht eine bloße Aufzählung gegeben werden, sondern eine exemplarische Dokumentation.

Ein zusammenfassendes Kapitel wird dann versuchen, einen kurzen historischen Rückblick zu vermitteln. Anschließend sollen die verschiedensten Erscheinungsformen des „Weges“ unter phänomenologischen Gesichtspunkten geordnet und ihrer Funktion nach aufgeschlüsselt werden, um so einen summarischen Überblick zur Beurteilung des Ganzen zu geben.

EXEMPLARISCHE DOKUMENTATION

1. *Gott als Zentrum der Welt:*
Das geistliche Drama und Theater des Mittelalters

Die beiden Anfänge des europäischen Dramas und Theaters liegen nahezu 1500 Jahre auseinander. Beiden, dem griechischen Drama und dem des christlichen Mittelalters ist jedoch gemeinsam ihre Herkunft aus der Liturgie und „aus dem Geiste der Musik“. Trotz dieser — zunächst oberflächlich betrachtet — Gleichartigkeit ihres Ursprungs werden sogleich charakteristische Unterschiede augenfällig: Das griechische Drama konzentriert sich sofort auf den Einort, während im mittelalterlichen Drama kaum eine Möglichkeit ausgelassen wird, Bewegungselemente, die im darzustellenden Stoff enthalten sind, auch szenisch darzustellen, theatralisch zu verwirklichen. Gewiß haben alle jene Beurteiler recht, die das nie durchbrochene Prinzip des Einorts beim griechischen Drama auf die besonderen Gegebenheiten der griechischen Bühne zurückführen, die eine räumliche Ausdehnung oder gar mehrere Spielorte nicht gestattete. Ebenso sind ohne Zweifel viele jener scharfsinnigen Deutungen zutreffend, die die Beschränkung auf den Einort im Zusammenhang mit der äußersten und somit wirkungsvollsten Konzentration der Fabel auf einen entscheidenden Endpunkt sehen ⁶²⁾. Wenn man jedoch auf den liturgischen bzw. kultischen Nährboden des Theaters zurückgeht, kann man bei einem Vergleich der beiden Ursprünge im Griechentum und im Mittelalter auf

62) Vgl. Klotz, Form, a. a. O. S. 38: "Wesentlich ist, daß die Forderung nach enger Eingrenzung von Ort und Zeit der dramatischen Konzeption der Klassizisten entgegenkam. Die Übermacht einer Idee oder eines grundsätzlichen Problems, ebenso wie das Weltbild eines klar übersichtlichen Kosmos, erheischte die konzentrierte Fabel, die nur den letzten Abschnitt einer längeren Ereigniskurve, zusammengedrängt in einer kurzen Zeitspanne, darbietet."

Desgleichen Perger, Einortsdrama, a. a. O. S. 74: "Die Unentrinnbarkeit des Schauplatzes für den Helden ist das Charakteristische für das Einortsdrama. Wie nach einer alten Anekdote der Kommandant seinen Soldaten den Ort anweist, wo sie sterben sollen, so macht es der Dichter mit seinen Helden. Von ihm und seiner nächsten Umgebung kommen sie nicht mehr weg, alles Geschick, Leiden und Tod, muß sich hier und jetzt abspielen ... Hier ist der Aktionsplatz für alle Tathandlung, der Verhandlungsraum für alle Besprechung. Was sich hier nicht ereignet, wird von außen als Bericht hereingetragen, erzeugt neue Handlung und Gegenhandlung hinaus."

eine überraschende Deutungsmöglichkeit stoßen: Die ersten vordramatischen Texte, die aus der griechischen Literatur bekannt sind und die noch ganz dem kultischen Bereich verhaftet sind, besitzen eindeutig lyrische Züge. Das aber heißt, daß die Keimzelle, aus der sich das spätere Drama entwickelt, statischen Charakters ist. Bewegungselemente sind nicht vorhanden. Später, wenn der epische Stoff des Mythos hinzutritt, sind „Bühne“ und „Theater“ bereits so weit durchgeformt, daß der Dramatiker sich ihren Gegebenheiten anpaßt.

Anders im Mittelalter: Auch hier entspringt das Drama direkt gottesdienstlichen Verrichtungen. Die Texte jedoch, die die Keimzellen dieses Dramas bilden, sind von Anfang an epischer Natur und besitzen demnach reichlich Bewegungselemente, die bei der noch zu beobachtenden Tendenz zur direkten Übernahme der epischen Vorlage in das dramatische Geschehen leicht in dramatische Aktion umgesetzt werden können.

Dazu muß allerdings — selbst auf die Gefahr hin, Selbstverständlichkeiten und weithin Bekanntes zu referieren — etwas weiter ausgeholt werden.

Es ist durchaus nicht etwa so, daß die Anfänge des Dramas im Mittelalter sich im mystischen Dunkel der Liturgie verlieren. Allerdings ist es sehr schwierig, jenen Punkt exakt zu fixieren, an dem gewisse Symbolhandlungen innerhalb gottesdienstlicher Zeremonien den Boden der liturgischen Aktion verlassen und durch Hinzutreten von etwas Neuem zum „Spiel“ werden. Karl Young jedoch scheint in seinem großen und verdienstvollen Werk „The Drama of the Medieval Church“ ⁶³⁾ eine einleuchtende Formel dafür gefunden zu haben. Die Abgrenzung zwischen „ceremony“ und „play“, zwischen Liturgie und Spiel gelingt ihm durch die Einführung des Begriffes der „impersonation“. Konstituierende Elemente des Dramas sind demnach zunächst nicht Dialog und Bewegung, da auch ohne diese beiden ein Drama zustande kommen kann (Monodram, Pantomime etc.) und da auch die Liturgie diese Elemente enthält, sondern vielmehr die *Verkörperung* einer Figur, nicht nur deren Repräsentation, anders gesprochen: die „spielende“, die „quasi“-Identifikation der darstellenden Person mit der darzustellenden Figur. Young definiert die Natur der Impersonation ⁶⁴⁾ folgendermaßen:

63) Karl Young, *The Drama of the Medieval Church*, 2 Bde., Oxford 1933.

64) Der Begriff soll hier unübersetzt übernommen werden, da die beige-fügte Definition ihn genügend klärt.

„It consists in physical imitation. In some external and recognizable manner the actor must pretend to be the person whose words he is speaking, and whose actions he is imitating. The performer must do more than merely *represent* the chosen personage; he must also *resemble* him, or at least show his intention of doing so.“⁶⁵⁾

Dies kann nach Young geschehen durch Einzelheiten von Kostüm und Gebärde, durch unbedeutende, aber gehaltvolle Veränderungen im liturgischen Habitus.

Durch die Einführung dieses verhältnismäßig eindeutigen Unterscheidungsmerkmals gelingt es Young, eine recht klare Trennungslinie zu ziehen zwischen dem, was er „drama“ oder auch „play“ nennt, und dessen Vorstufen im kultischen Bereich („ceremony“).

Youngs Werk zeichnet sich noch durch einen weiteren Vorzug aus: Über weite Strecken hin befaßt sich das Buch mit der Darstellung dessen, woraus das geistliche Drama des Mittelalters gewachsen ist, mit der Liturgie der römischen Kirche. Dadurch ist es ihm möglich, den Übergang von der Liturgie zum Spiel eingehend nach Ursachen, Vorstufen und Auswirkungen darzustellen. Die bis dahin geläufigen Redensarten von der „Herkunft des Dramas aus der Liturgie“ konnten so durch eine exakte wissenschaftliche Untersuchung ersetzt werden.

Besonderes Interesse gewinnen dabei jene Vorstufen, die allem Anschein nach viele Möglichkeiten in sich bergen, sich zu dramenartigen Gebilden zu entwickeln, ja die sogar verschiedene äußerliche Merkmale eines Dramas — zumindest jedoch von Theater — aufweisen, denen aber der Sprung über die Grenze zwischen Zeremonie und Spiel nie gelungen ist. Sie sollen uns hier nur kurz beschäftigen, da sie das eigentliche Thema nur am Rande berühren; doch sie müssen wenigstens stichpunktartig behandelt werden, da sie in *einem* Punkt auf die wirklichen dramatischen Ereignisse der Folgezeit Licht zu werfen vermögen.

Die Sitte der *Palmsonntagsprozession* stammt aus Jerusalem⁶⁶⁾, wurde im siebten Jahrhundert nach Europa gebracht und erfuhr reiche Ausgestaltung und verbreitete Pflege im zehnten Jahrhundert⁶⁷⁾. Im allgemeinen zog die Prozession der Geistlichen von einem

65) Young I a. a. O. S. 80.

66) Belegt in der sogenannten „Peregrinatio Etheriae“ aus dem 4. Jh., vgl. Young I a. a. O. S. 86.

67) Vgl. Young I a. a. O. S. 90ff.

Hügel außerhalb der Stadt unter Mitführung von Gegenständen, die den Herrn symbolisierten oder repräsentierten (Evangelienbuch, konsekrierte Hostie), zum Stadttor. Unter Wechselgesängen verschiedener Chorguppen (wovon nicht selten eine auf einem Turm postiert war) schritt der Zug zur Kirche, während die Gläubigen Palmzweige emporhielten und Kleider auf den Weg breiteten. Bisweilen erreichen die Wechselgesänge dialogischen Charakter, wobei zwei Sängergruppen je die Juden und die Jünger repräsentieren⁶⁸). Gelegentlich berührt die Prozession mehrere Kirchen der Stadt. Diese Zeremonie veranschaulicht den Einzug Jesu in Jerusalem⁶⁹). In manchen Gegenden Deutschlands herrschte die Sitte, eine aus Holz geschnitzte Figur des auf einem Esel reitenden Christus (das Ganze auf einem Fahrgestell montiert) bei der Palmprozession mitzuführen. Dieser Brauch hielt sich bis weit in das neunzehnte Jahrhundert hinein, besonders in Bayern und Österreich.

Impersonation findet bei diesen Feiern nirgends statt⁷⁰), die Möglichkeiten, über die liturgische Symbolhandlung hinaus zum Spiel vorzustößen, werden nicht genützt.

Die Zeremonie der *Depositio Crucis* findet ihren Platz in der Liturgie des Karfreitag. In Prozession zog der Klerus nach der Enthüllung und Verehrung des Kreuzes zum „sepulchrum“⁷¹), wobei der amtierende Offiziator das Kreuz oder die Hostie vorantrug. Am Grab angekommen, wurde gewöhnlich das Kreuz oder die Hostie oder beides zusammen mit Leinentüchern, die die Grabtücher des Herrn symbolisierten, umhüllt und beigesetzt. Dabei wurden Gesänge aus der traditionellen Liturgie rezitiert. Anschließend folgte das reguläre Stundengebet, die Vesper.

68) z. B. Winchester, vgl. Young I a. a. O. S. 92f.

69) Vgl. die Evangelienberichte Matth. 21, 7–11; Mark. 11, 7–10; Luk. 19, 35–39; Joh. 12, 12–19.

70) Als einzige Ausnahme könnte man eventuell eine Beschreibung von Salisbury gelten lassen, in der ein Knabe „ad modum Prophetarum indutus“ eingeführt wird (vgl. Young I a. a. O. S. 93).

71) Das „sepulchrum“, Grab des Herrn, war entweder ein eigens für die Feiern in der Kirche errichteter Bau oder ein Schrein oder lediglich symbolhaft der Hauptaltar. Es hatte seinen Standort an den verschiedensten Plätzen der Kirche, in Deutschland zumeist in der Nähe des Heilig-Kreuz-Altars an der Schwelle vom Chor zum Schiff oder im Schiff selbst oder am westlichen Ende der Kirche. Ausführlich ist das sepulchrum behandelt bei Young II, Appendix A, a. a. O. S. 507–13 und bei Neil C. Brooks, *The Sepulchre of Christ in Art and Liturgy*, Urbana 1921 (= University of Illinois Studies in Language and Literature, VII Nr. 2).

Die Depositio ist auf den ersten Blick scheinbar theatralisches Tun. Bei näherem Hinsehen jedoch und bei Anwendung der Youngschen Doktrin über die Impersonation erweist sie sich lediglich als Zeremonie innerhalb des liturgischen Rahmens. Das nämliche trifft zu für ihr Gegenstück:

Die *Elevatio Crucis* ist die symbolhafte Darstellung der Auferstehung des Herrn. In ähnlicher Form wie bei der Depositio ziehen der antierende Priester und der Klerus zum sepulchrum in Prozessionsordnung. Unter traditionellen liturgischen Wechselgesängen wird das Kreuz (oder die Hostie) aus dem Grab genommen, die Grabtücher werden entfernt oder als Beweis der Auferstehung vorgezeigt, und die Prozession zieht unter dem Geläute der Glocken zum Chorraum oder zum Hauptaltar zurück. Im allgemeinen folgt an dieser Stelle die Matutin des Ostersonntags.

Auch hier ist eine sehr stark ausgeprägte Symbolhaftigkeit der zeremoniellen Handlung erkennbar. In keinem einzigen der bekannten Zeugnisse wird jedoch der Versuch unternommen, die Zeremonien der Depositio und der Elevatio in theatralisches oder gar dramatisches Tun umzuwandeln. Young sieht den Grund dafür in der Exklusivität dieser Feiern, an denen gewöhnlich nur die Mönche teilnahmen, und in der starken Rückbindung an die Liturgie.

Denn obwohl die Feiern außerhalb der offiziellen Liturgie der römischen Kirche stehen, verwenden sie doch ausschließlich kanonisierte liturgische Texte. Dazu kommt, daß weder der Stoff noch die Texte der Depositio und der Elevatio zur Bildung eines Dialogs bzw. zum Versuch einer Impersonation ermutigen. Günstiger stehen die Vorzeichen für eine weitere Symbolhandlung aus dem österlichen Bereich:

Die literarische Vorlage für den *Abstieg in die Hölle* ist das apokryphe Nikodemusevangelium ⁷²⁾, demzufolge Jesus zwischen Grablegung und Auferstehung in die Hölle hinabstieg, die Pforten der Hölle erbrach, Satan fesselte und die Seelen der Patriarchen und Propheten befreite und in den Himmel führte. Dieses vielversprechende und in seinem Kern hochdramatische Sujet ergab eine weitere Zeremonie um das österliche Geschehen.

In den einfacheren Formen der Feier beschränkt sich der Text auf folgende Antiphon, die unter dem Einfluß einer Predigt des Augustinus verfaßt wurde:

72) Die einschlägige Stelle ist zitiert bei Young I, a. a. O. S. 149f.

„Cum rex gloriae Christus infernum debellaturus intraret, et chorus angelicus ante faciem ejus portas principum tolli praeciperet, sanctorum populus, qui tenebatur in morte captivus, voce lacrimabili clamaverat: Advenisti desiderabilis, quem expectabamus in tenebris, ut educeres hac nocte vinculatos de claustris. Te nostra vocabant suspiria; te larga requirebant tormenta; tu factus es spes desperatis, magna consolatio in tormentis.“⁷³⁾

Dieser sogenannte „Canticum triumphale“ wurde zunächst als Prozessionalgesang verwendet, zumeist *nach* der Elevatio, auf dem Prozessionsweg vom sepulchrum zum Hochaltar⁷⁴⁾. Zum epischen Element dieser Antiphon tritt bald auch das dialogische, die letzten Verse des vierundzwanzigsten Psalms, die bereits im Nikodemus-evangelium Verwendung gefunden hatten:

„Attolite portas, principes, vestras, et elevamini, portae aeternales, et introibit rex gloriae.

Quis est iste rex gloriae? Dominus fortis et potens, Dominus potens in praelio.

Attollite portas, principes, vestras, et elevamini, portae aeternales, et introibit rex gloriae.

Quis est iste rex gloriae? Dominus virtutum, ipse est rex gloriae.“⁷⁵⁾

Mit beiden, dem epischen und dem dialogischen Element, scheinen zumindest die literarischen Voraussetzungen zur Entwicklung eines Dramas gegeben zu sein. Die Realität der überlieferten Texte erweist jedoch in den meisten Fällen lediglich eine zeremonielle Symbolhandlung, wenn auch hochdramatischen Charakters und hart an die Grenze des wirklichen Spiels heranreichend. Das Skelett bildet wiederum die Prozession. Nach der Elevatio schreitet der Zug zu einer der Türen der Kirche (von außen oder von innen) oder des Chorraums unter dem Gesang des Processionale „Cum rex gloriae . . .“. Der Offiziator schlägt dreimal mit dem Schaft des Kreuzes gegen die geschlossene Tür und singt dabei die Antiphon „Attollite

73) Vgl. Young I, a. a. O. S. 151 und Anm. 4.

74) Nach der allgemeinen Vorstellung und entsprechend der einschlägigen Literatur stieg Jesus während des Zeitraums zwischen der Grablegung und der Auferstehung in die Hölle hinab. Die Zeremonie wurde jedoch *nach* der Elevatio gefeiert, weil es vermutlich dem mittelalterlichen Empfinden widerstrebt, Jesus während der Zeit seiner Grabesruhe agieren zu lassen. Auch die Passionsspiele bringen den Abstieg in die Hölle zumeist erst nach der Auferstehung.

75) Zitiert nach Young I, a. a. O. S. 150.

portas ...“, alternierend mit dem Chor der Kleriker ⁷⁶⁾. Nachdem sich die Tür geöffnet hat, zieht die Prozession zum Chorraum oder zum Hochaltar zurück. Freilich wechseln die Anordnungen von Fall zu Fall, hier soll nur ein allgemeines Gerüst gegeben werden, die Zeugnisse einzeln zu behandeln, würde zu weit führen.

Nach allem wird auch im Fall des „Abstiegs in die Hölle“ deutlich, daß alles noch Zeremonie bleibt, obwohl die Voraussetzungen für einen Umschlag zum Spiel äußerst günstig wären. Impersonation findet nicht statt (außer in dem einen Beispiel von Bamberg, vgl. Anm. ⁷⁶⁾, wo man Anstalten dazu erkennen kann), und es wird im allgemeinen nicht einmal der Versuch unternommen, den Dialog der Antiphon sinngemäß aufzuteilen.

So ist es auch bei diesem letzten, vielversprechenden Ansatz nie zu einem „Drama“ gekommen. Young nennt als hauptsächlichen Grund — und das gilt für alle diese vordramatischen Erscheinungen — die Tatsache, daß diese Zeremonien zwar außerhalb der kodifizierten Liturgie stehen, daß die Texte aber nie von ihr abweichen, so daß der strenge Rückbezug zur Liturgie stets gewahrt bleibt und etwas so umfassend Neues, wie es der Übergang von der Zeremonie zum Spiel darstellen würde, nicht entstehen kann. So sind es letztlich literarische Gesichtspunkte, die hier die Entstehung des Dramas noch verhindern ⁷⁷⁾.

Immerhin wäre es nach allem gerechtfertigt, diese Zeremonien in dem scheinbar leeren Raum zwischen Liturgie und Drama anzusie-

76) Der Versuch zu einer sinnvollen Aufteilung des Dialogs wird dabei nicht unternommen. Lediglich in einer Bamberger Anweisung stehen folgende bemerkenswerte Sätze:

”Sit deinde aliquis in templo (si tamen extra templum processio fit; si vero in templo instituat processio, sit is extra templum) qui Diaboli personam simulans, ferro, malleo, aut cathena, fortiter quoque impingat in ianuam eandem, dicatque vel clamet alta voce:

Quis est iste rex gloriae?

Mox chorus, vel eo deficiente, sacerdos subiungat:

Dominus fortis et potens, Dominus potens in praelio.” (Young I, a. a. O. S. 147f.)

Es muß allerdings bemerkt werden, daß dieser Text aus einem Druck von 1587 stammt, was aber andererseits nicht ausschließt, daß er bereits eine längere handschriftliche Tradition besitzt (Agenda Bambergiensia, Ingolstadt 1587, abgedruckt bei Young I, a. a. O. S. 172ff.).

77) Vgl. Young I, a. a. O. S. 148.

deln, da sie in gewisser Weise an beiden Anteil haben, aber auch keinem von beiden ausschließlich zugehören⁷⁸⁾.

Nun wurden aber diese vordramatischen Zeremonien und Symbolhandlungen nicht beschrieben und eingeordnet, um eine genauere Genese des geistlichen mittelalterlichen Dramas zu geben, es geht dabei vielmehr um ein Element, das ihnen allen gemeinsam ist und auf das gelegentlich schon hingewiesen wurde: die Prozession. Auf diese besondere Form des „Weges“ und ihre Bedeutung und Verwendung im sakralen Bereich muß im folgenden noch näher eingegangen werden. Sie leitet direkt zu den Kirchenraumspielen und damit zum wirklichen Beginn des mittelalterlichen Dramas und Theaters.

a) processio und statio: Kirchenraumspiele

Wir verstehen unter Prozession heute ganz allgemein einen geordneten, von Gesang und Gebet begleiteten Zug von Priestern und Gläubigen unter Mitführung bestimmter Insignien (Kreuz, Fahnen etc.) innerhalb oder außerhalb der Kirche, der eine gottesdienstliche Verrichtung darstellt. Man wird sich scheuen, dieser definitivischen Beschreibung die Frage nach dem Wesen anzufügen, besonders da hier ein Phänomen vorliegt, das nicht spezifisch christlicher Natur ist, sondern zumindest im griechischen, römischen und jüdischen Bereich Parallelen oder gar Vorbilder besitzt. Außerdem ist die Erscheinung selbst nicht auf den religiösen Sektor beschränkbar, da, phänomenologisch gesehen, Auf- und Umzüge aller Art ebenfalls in die Betrachtung mit einbezogen werden müßten. Der Versuch einer Wesensdeutung würde wahrscheinlich in Spekulation ausarten müssen⁷⁹⁾. Es soll vorerst genügen, festzustellen, daß es sich dabei — in enger Verwandtschaft mit dem „Weg“ — um eine Grundfigur geord-

78) Young bringt noch einige andere derartige Zeremonien, die ich aber der Kürze halber übergehe. Sie würden das Bild auch nicht verändern.

79) Anstalten dazu sind gemacht worden, haben aber wenig Greifbares erbracht: "Die P. gehört in den großen Zusammenhang kultischer Ausdrucksbewegung. Die geordnete Bewegung bringt das Heil selbst zur Aktion bzw. bringt den Kultteilhaber in den ... 'Umgang' mit dem Heiligen ... Die P. bringt entweder die Gottheit selbst 'in Bewegung', sei es 1. zum mythischen Tun oder 2. zur Weltanwesenheit. Die P. stellt aber auch den 'Umgang' des Menschen mit dem Göttlichen dar, sei es 3., um ihn der Gottheit zu präsentieren, sei es 4., um die Kraft ... des Umgangs selbst anzuwenden." (Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft, hgg. von Kurt Galling, 5. Bd., 3. Auflage, Tübingen 1961, Sp. 668).

netter und organisierter menschlicher Bewegung handelt, nur daß dort die Konzentration auf den Einzelnen, hier aber das gemeinsame Auftreten einer Gruppe das wesentliche Charakteristikum bildet.

Die ursprüngliche und im Mittelalter noch geläufige Bedeutung des Wortes „*procedere*“ ist: sich zum Gottesdienst versammeln, bezeichnet also den Hinweg zum Gottesdienst. Vom Priester und seiner Assistenz aus gesehen bedeutet es den feierlichen Einzug in die Kirche ⁸⁰⁾, von da her ist die Entwicklung zur heutigen Bedeutung klar. Neben der ursprünglichen galt auch die jetzige Bedeutung schon damals, und vielerlei Gelegenheiten wurden zur Veranstaltung von Prozessionen wahrgenommen. Die bereits erwähnte Palmsonntagsprozession kann mit Recht als „Nachbildung der Wege des Herrn“ ⁸¹⁾ bezeichnet werden, Stationsgottesdienste ⁸²⁾ wurden mit Prozessionen zur Stationskirche eröffnet, die Übertragung von Märtyrerreliquien und deren jährliche Gedächtnisfeiern wurden in Prozessionsform abgehalten; nicht zu vergessen sind die Bittprozessionen, die Flur- und Stadtumgänge, besonders die Fronleichnamsprozession der späteren Zeit. Bei ihr — und bei allen Sakramentsprozessionen — spielt, ebenso wie bei den Märtyrertranslationen, das Moment des „*solemnis comitatus*“, des feierlichen Ehrengelaites, in der Motivierung der Prozession eine bedeutende Rolle.

Zur Charakterisierung der Prozession mag noch beitragen, daß freilich auch der Aspekt der Repräsentation in vielen Fällen wirksam werden soll, vergleichbar — und vielleicht zusammenhängend — mit den Aufzügen der römischen Konsuln und deren „*cum pompa et apparatu magnifico procedere*“ ⁸³⁾.

So erscheint die Prozession als wesentliches und häufig gebrauchtes Element ritueller kirchlicher (und gelegentlich auch staatlicher) Gepflogenheiten.

80) Der Bearbeiter des Artikels „Prozession“ in: Der große Herder, Bd. 7, Freiburg 1958, Sp. 678 spricht von der Einzugsprozession als „Bild des Menschenweges zu Gott“, unterliegt aber dabei möglicherweise der Versuchung, eine nachträgliche symbolistische Interpretation zu unterschreiben.

81) Lexikon für Theologie und Kirche, hgg. von Josef Höfer und Karl Rahner, 8. Bd., 2. Auflage, Freiburg 1963, s. v. „Prozession“, Sp. 843.

82) Vgl. Lexikon für Theologie und Kirche, hgg. von Josef Höfer und Karl Rahner, 9. Bd., 2. Aufl. Freiburg 1964, s. v. „Stationsgottesdienst“, Sp. 1021 f.

83) Vgl. Charles Du Fresne Du Cange, *Glossarium ad scriptores mediae et infimae latinitatis*, Graz 1954 (unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1883—87), Bd. 6, s. v. „*processio*“, S. 516.

Doch kehren wir zur ersten Bedeutung zurück, zum Hinweg bzw. Einzug zum Gottesdienst.

In den mittelalterlichen Klöstern ging dem Einzug eine „statio“ voran: die Mönche kamen vorher zusammen zu gemeinsamem Gebet und innerer Sammlung. Erst dann folgte die processio. Im Zusammenhang mit „processio“ hat „statio“ allerdings noch eine andere Bedeutung. Ein Satz aus dem mittellateinischen Glossar von Du Cange veranschaulicht sie am besten:

„Stationes praeterea dicuntur Ecclesiae, oratoria seu quaevis loca, ubi processiones Ecclesiasticae moram faciunt, in quibus orationes fiunt, aut decantantur Antiphonae, vel denique sacrum Missae Ministerium peragitur . . .“⁸⁴⁾

Jetzt erst zeigt sich das vollständige Bild der Prozession: Sie besteht aus dem Prozessionsweg selbst *und* aus den Haltepunkten, an denen Gebete verrichtet und Gesänge rezitiert werden. Bei den spätmittelalterlichen Prozessionen vor dem Gottesdienst durch das Kloster bilden verschiedene Räume („oratoriae“) die Stationen, die Stadtprozessionen berühren einzelne Kirchen, innerhalb der Kirchen selbst können stationes an Nebenalären stattfinden. Die uns am meisten bekannte Version, die Fronleichnamsprozession, kennt vier Stationen, vier an geeigneten Plätzen der Stadt errichtete Altäre, an denen noch vor wenigen Jahren die Anfänge der vier Evangelien, verbunden mit Segenshandlungen, gesungen wurden. Nach dem Zitat aus Du Cange kann sogar die Messe selbst, das Zentrum der Liturgie, eine Station im Rahmen einer Prozession bilden.

Jetzt wird auch die Struktur der oben beschriebenen vordramatischen Zeremonien deutlicher: Sie sind sämtlich an der Prozessionsform orientiert; die Prozession bildet sozusagen ihr Gerüst. Sie beginnen mit der einfachen processio, dem Einzug in die Kirche. Das Stundengebet, das an dieser Stelle normalerweise folgen würde, wird aber hinausgeschoben, die Prozession wird durch eine statio unterbrochen. Gebete und Gesänge markieren diesen Aufenthalt. Die außerordentlichen Ereignisse, die in den betreffenden Texten behandelt sind, provozieren eine symbolhafte Interpretation. Nicht von ungefähr gehören alle Zeremonien, die soeben betrachtet wurden, dem österlichen

84) a. a. O. Bd. 7, s. v. „statio“, S. 586.

Geschehensbereich an ⁸⁵⁾, denn dort begeben sich die eindrucksvollsten Ereignisse der neutestamentlichen Berichte.

Aus den hier skizzierten vordramatischen Erscheinungen läßt sich der Prozessionsweg mit statio als ihre allgemeine Form erschließen:

Palmsonntag: Die Prozession bewegt sich von außerhalb der Stadt zum Stadttor. Dort statio mit Wechselgesängen und spielähnlichen Symbolhandlungen. Von da zieht die Prozession weiter zur Kirche, unter Umständen von weiteren stationes unterbrochen.

Depositio: Processio zum sepulchrum, statio, processio, Stundengebet.

Elevatio: Ebenso.

Abstieg in die Hölle: Elevatio in der üblichen Form, dann processio mit dem Processionale „Cum rex gloriae . . .“ zu den Türen der Kirche oder des Chorraumes, dort wieder statio mit dem Wechselgesang „Tollite portas . . .“, schließlich processio zurück zum Chor, Stundengebet.

Es schien bereits so, als stellten die vordramatischen und außerliturgischen Riten das Bindeglied zwischen Liturgie und Drama dar. Davon kann aber nicht die Rede sein, da sie sich nirgends weiterentwickelt haben in Richtung auf das Drama. Die literarische Stagnation durch ausschließliche Verwendung bereits vorhandener liturgischer Texte verhinderte diese Entwicklung ebenso wie der gedämpfte und exklusive Charakter der meisten dieser Feiern, da sie gewöhnlich dem gläubigen Volk nicht zugänglich waren. Eine solche Verschwiegenheit, meint Young, trage nichts bei zu einem effektvollen Drama ⁸⁶⁾. Nichtsdestoweniger sind diese Riten von großer Anschaulichkeit und Symbolkraft, Eigenschaften, die sie dem Theater sehr näherücken und die uns, wenngleich sie den letzten Schritt nicht vollziehen, berechtigen, sie als legitime Vorstufen des Dramas und Theaters zu bezeichnen; dies zwar nicht im Sinne einer historischen als vielmehr einer phänomenologischen „Entwicklung“.

Historisch beginnt das Drama tatsächlich dort, wo literarische Möglichkeiten gegenüber der feststehenden Liturgie vorliegen und auch ausgenützt werden: mit den Tropen, jenen literarischen Aus-

85) Eine Ausnahme macht die hier nicht aufgenommene Zeremonie bei der Einweihung einer Kirche (vgl. Young I, a. a. O. S. 102ff.), doch sind dort die „dialogischen“ Texte die gleichen wie beim Abstieg in die Hölle („Tollite portas . . .“); auch hier ist die Prozession das Gerüst der Symbolhandlung.

86) Vgl. Young I, a. a. O. S. 177.

schmückungen und Verschönerungen und schließlich selbständigen Schöpfungen, die die liturgischen Texte nur als Vorlagen benützten für eigene Formungen. Aus dem Symbolhaft-Rituellen der vordramatischen Feiern als der einen Komponente und aus den relativ selbständigen literarischen Eigenschöpfungen als der anderen entspringt das, was wir als den Anfang des mittelalterlichen Dramas bezeichnen. Es überrascht nach dem Bisherigen nicht, daß dieser Anfang ebenfalls im Erlebnisbereich der österlichen Geschehnisse zu Hause ist. Von der großen Zahl der Tropen, für deren Entstehungszeit der Schwerpunkt in der Karolingischen Renaissance zu suchen ist, ist nur ein einziger zur Entwicklung des Dramas wirksam geworden: der sogenannte Ostertropus, jener kurze Dialog, der für die Begegnung am Grab des Herrn zwischen den Frauen, die den Leichnam einbalsamieren wollten, und den dort sitzenden Engeln erdacht wurde:

- Quem queritis, o Christicole?
- Iesum Nazarenum crucifixum, o caelicolae.
- Non est hic; surrexit sicut predixerat; ite, nuntiate quia surrexit de sepulchro.

Um dieses erste blanke Textgerüst, den „Archetyp“, lagern sich immer mehr Erweiterungen, teils epische, teils dialogische Texte. Die ursprüngliche Lage des Ostertropus vor dem Introitus der Ostermesse verhindert jedoch zunächst für lange Zeit die Erweiterung des Textes und die Entwicklung zum Spiel. Die Ursachen dafür sind nicht ganz klar. Young führt einige mögliche Gründe dafür an, ist aber im ganzen der Meinung, man solle in Ermangelung einer echten Information hierüber lieber auf Spekulationen verzichten und die Gegebenheit als solche hinnehmen ⁸⁷⁾. Die Entwicklung zum Drama hin beginnt jedenfalls erst, als sich der Ostertropus nach und nach vom Introitus der Messe löst und zu einer selbständigen Einheit wird. Bei der ersten Stufe dieses Vorgangs spielt wiederum die Prozession eine bedeutende Rolle:

„The removal of *Quem quaeritis* from the introit becomes relatively complete when the dialogue is employed in the procession which, on days of liturgical importance, followed Terce and preceded the Mass as an independent liturgical ceremony.“ ⁸⁸⁾

Der Tropus wird hier zum Prozessionsgesang, erweitert durch einige Zusätze aus der traditionellen Liturgie, die teilweise epischen

87) Vgl. Young I, a. a. O. S. 223.

88) Young I, a. a. O. S. 225.

Charakter besitzen und in diesem Fall den Grabbesuch beschreiben. In dieser frühen Stufe der Entwicklung kann von Impersonation noch nicht gesprochen werden; es werden jedoch bereits Anstalten gemacht, den Text auf irgendeine Weise zu „inszenieren“. Die Dialogpartien werden auf je zwei oder drei Sänger verteilt, die durch ihre Kleidung von den übrigen abgehoben sind. Ein Faltstuhl dient in Monza ⁸⁹⁾ der Darstellung des Grabes. Die Feier des Ritus im Rahmen einer Prozession kann schon hier als Versinnbildlichung des Ganges der Marien zum Grab gedeutet werden. Wie die Gestik, die Kleidung und zum größten Teil auch die gesungenen Texte im liturgischen Rahmen bleiben, so wird auch die Bewegung sinnfällig gemacht durch ein im kirchlichen Zeremoniell bereits vorhandenes Schema, eben die Prozession. Ähnliches wird im weiteren Verlauf der Betrachtung der Kirchenraumspiele zu beobachten sein. Der von Kindermann so bezeichnete „gradualistische“ Stil der Kirchenraumspiele ⁹⁰⁾ ist gekennzeichnet durch den zeremoniellen und liturgienahen Charakter der Darstellungen, so daß liturgische Formen, vor allem in den frühen Zeugnissen, breiteste Verwendung finden.

Zum Spiel wird der zunächst als Prozessionsritus gebrauchte Ostertropus erst nach der endgültigen Loslösung von der Messe. Dazu Young:

„The dramatic potentialities of *Quem quaeritis* were realized, then, only when it was withdrawn from the Mass altogether, and was given a lodging-place in the Canonical Office. In this new position it achieved a generous amount of literary freedom, and developed into an authentic Easter play.“ ⁹¹⁾

Seinen neuen und endgültigen Platz findet der Ostertropus und damit das Osterspiel jetzt am Ende der Matutin zwischen den letzten Responsorien des Stundengebetes und dem feierlichen Tedeum.

Es war nötig, bei der Betrachtung der Rolle des „Weges“ in den Kirchenraumspielen so weit auszuholen, damit gezeigt werden kann, daß die Struktur eines großen Teils der Kirchenraumspiele der vordramatischen Zeremonien eng verwandt ist, die ihrerseits wiederum ihre Form von liturgischen Äußerungen herleiten. Dadurch ist es

89) Vgl. Young I, a. a. O. S. 228f.

90) Vgl. Heinz Kindermann, Theatergeschichte Europas, 1. Bd., Salzburg 1957, S. 214ff. und passim bis S. 243. Mit dem Ausdruck „gradualistisch“ stützt sich Kindermann auf Günther Müller, Gradualismus, DVJ Bd. 2, 1924, S. 681ff.

91) Young I, a. a. O. S. 231.

eher möglich zu demonstrieren, daß auch die Spiele selbst dieser Form verpflichtet sind, daß sich ihre Struktur am liturgischen Element der Prozession orientiert, bis hin zu ausgeprägten und hochentwickelten Exemplaren der Gattung.

Young unterscheidet drei Stufen der *Visitatio sepulchri*, also des engeren Osterspiels: Die erste Stufe enthält den Gang der Marien zum Grab, den Dialog mit den Engeln ⁹²⁾ und eventuell die Verkündigung der Auferstehungsbotschaft an die Jünger. Die zweite Stufe fügt der ersten den Wettlauf der beiden Apostel Petrus und Johannes zum Grab hinzu, die dritte Stufe schließlich vermehrt das Spiel um die Begegnung der Maria Magdalena mit dem auferstandenen Christus.

Kennzeichnend für die geistlichen Spiele, auch in ihrer frühesten Phase, ist die Tatsache, daß die gesamte epische Stoffmasse der Evangelien schon vorhanden ist und sozusagen aus dem Hintergrund auf die Gestaltung der Spiele einwirkt. So kann zwar der Ostertropus als die Keimzelle der Kirchenraumspiele angesprochen werden, er stand aber nie isoliert, sondern immer im Zusammenhang mit stets gegenwärtigen Ereignissen der epischen Vorlage. Das „Material“ der ersten — und damit im weiteren Sinne auch der späteren — Spiele ist demnach der literarische Entwurf des Tropus *und* die Stofffülle der epischen neutestamentlichen Vorlage. Zum Gespräch am Grabe zwischen den Engeln und den Marien — der Inhalt des Tropus — gesellt sich also aus dem epischen Vorwurf das Bewegungselement, der Gang der Marien zum Grab. Beide zusammen, Weg und Dialog, werden eingeschmolzen in eine geläufige Form liturgischen Handelns: in *processio* und *statio*. Der Dialog hatte von Anfang an die Form des Wechselgesanges. Er behält sie auch im Spiel bei. Man darf sich nur durch die veränderten Umstände (*Impersonation* und sinnvolle Aufteilung der Dialogpartien auf die jeweiligen Sprechergruppen) nicht verwirren lassen: Wo dort der Wechselgesang alternierend von den beiden Chor-

92) Die bei den Texten unterschiedliche Anzahl der Engel und Frauen am Grab beruht auf den divergierenden Nachrichten der vier Evangelien. Matth. 28, 1—10 berichtet von einem Engel und zwei Frauen, Mark. 16, 1—8 von einem Engel und drei Frauen, bei Luk. 23, 55—24, 11 sind es mindestens drei Frauen und zwei Engel und bei Joh. 20, 11—18 schließlich besucht nach den Jüngern Petrus und Johannes Maria Magdalena allein das Grab und begegnet dort zwei Engeln. In den Spieltexten ist die wohl häufigste Version: drei Marien und zwei Engel.

gruppen gesungen wurde, wird er hier rezitiert je von den Marien und den Engeln. Die *Form* bleibt die gleiche. Das neue Element des Spiels wird in der vorgefundenen Form von processio und statio dargeboten. Letztere sind stark genug, die Struktur des Spiels mit zu bestimmen.

Ein Beispiel aus der ersten Stufe der Osterspiele soll dies veranschaulichen. Es stammt aus Toul an der Mosel und ist auf das dreizehnte Jahrhundert datiert⁹³). Ich gebe es der Einfachheit halber vollständig wieder:

In tercio responsorio, dum dicti tres cantores cantant versum, pueri quatuor eant ad maius altare et sumant ibi duas cruces et duo candelabra cum cereis, redeantque in chorum cum thuribulario, et stent ad gradum chori expectantes ibi reiterationem responsorii post *Gloria Patri* faciendam. Finita uero reiteratione post *Gloria Patri*, reincipitur idem responsorium a cantoribus, et chorus prosequitur, uaduntque omnes cantando cum processione ante altare Sancte Crucis, precedentibus crucibus, thuribulario et ceroferariis. Tres uero cantores, qui et Marie dicuntur, uadant ad altare Sancti Apri et accipiant vascula ibi posita. Finitoque responsorio, eant ad Sepulchrum, capitibus uelatis amictibus suis, et cantent:

O Deus! Quis <revolvat nobis lapidem ab ostio monumenti>?

Puer uero, qui Angelum representat, stans in Sepulchro, palmam manu tenens, et in capite fanulum largum habens, respondeat:

Quem queritis (in sepulchro, o Christicolae)?

Marie: Ihesum Nazarenum <crucifixum, o coelicola>.

Angelus: Non est hic, <surrexit sicut praedixerat; ite, nuntiate quia surrexit.>

Marie: Alleluia, resurrexit Dominus, <hodie resurrexit leo fortis, Christus, filius Dei.>

Iterum respondeant Marie: Alleluia, resurrexit Dominus, <hodie resurrexit leo fortis, Christus, filius Dei.>

Angelus: Venite et uidete <locum ubi positus erat Dominus, alleluia, alleluia>.

Finita hac antiphona, exeat Angelus de Sepulchro per hostium ante. Marie uero intrent per hostium retro et offerant

93) Die Verwendung eines Stückes aus Frankreich bedeutet nicht die Heranziehung eines "ausländischen" Textes, da die Texte dieser Zeit so eng zusammenhängen, daß nationale Unterschiede noch nicht zu erkennen sind. Die Kirchenspiele dieser Epoche werden in der Literatur im allgemeinen für den gesamten europäischen Bereich behandelt.

uascula sua, osculando altare. Postea exeant de Sepulchro per hostium, per quod Angelus exiit, capitibus denudatis, et stantes ante crucifixum, conuerse ad populum, incipiant hanc antiphonam:

Surrexit,

et chorus prosequatur *Dominus de sepulchro*, et residuum antiphonae. Interim duo socii cantoris ad loca sua reuertantur, et cum aliis stent fratribus, solo cantore in medio remanente. Finita uero predicta antiphona, incipiatur a cantore:

Angelus Domini,
et chorus prosequatur. Et cantetur similiter:

Respondens autem (angelus dixit mulieribus: Nolite timere, scio enim quod Jesum queritis);

et in fine dicitur *Alleluia*. Interim dum hec cantantur, portetur ab abbate incensum in Sepulchrum, duobus ceroferariis ipsum precedentibus. Finito autem *Alleluia* predicto, incipiatur ab ipso abbate, cantore sibi innuente, *Te deum laudamus*. Quo cantato usque post *Sanctus*, reuertantur omnes in chorum, residuum predicti ymni cantando.⁹⁴⁾

Das dritte Responsorium, auf das die einleitenden Sätze Bezug nehmen, stammt aus der Ostermatutin, in die die dramatische Darstellung einbezogen ist, und lautet gewöhnlich:

Dum transisset sabbatum, Maria Magdalena et Maria Jacobi et Salome emerunt aromata, ut venientes ungerent Jesum, alleluia, alleluia.

Versus: Et valde mane una sabbatorum veniunt ad monumentum, orto iam sole, alleluia, alleluia.

Dieses Responsorium tritt in den verschiedensten Formen auf. Es kann erweitert sein durch den Vers:

Versus: Et respicientes viderunt revolutum lapidem, erat quippe magnus valde.⁹⁵⁾

Während also das Responsorium gesungen wird, formiert sich eine Prozession, die angeführt wird von zwei Kreuzträgern, zwei Kerzenträgern und einem „thuribularius“, dem Weihrauchfaßträger. Das Responsorium wird wiederholt, währenddessen setzt sich die Prozession in Bewegung und schreitet zum Heiligkreuzaltar. Die drei Kleriker, die die Marien darstellen, bewegen sich zu einem weiteren Nebenalтарь und nehmen die dort aufgestellten Gefäße an sich, alles

94) Zitiert nach Young I, a. a. O. S. 265f.

95) Alles nach Young I, a. a. O. S. 232f.

noch während der Wiederholung des Responsoriums. Von hier aus gehen sie zum sepulchrum, wobei sie das „Quis revolvit . . .“ singen, eine Erweiterung des Tropustextes in unmittelbarer Anlehnung an das Markusevangelium (Mark. 16,3). Am Grab trägt sich der bekannte Dialog zu. Nach dem „Alleluia, resurrexit . . .“, das die Marien zweimal singen, inspizieren sie auf Einladung des Engels das Grab, das man sich wohl als festes Gebäude vorzustellen hat, stellen auf den dort befindlichen Altar die Gefäße und wenden sich danach zum Volk mit dem Gesang des „Surrexit Dominus de sepulchro, qui pro nobis pendit in ligno, alleluia“, in den der Chor einfällt. Das Spiel mündet jetzt wieder ein in die Liturgie. Unter einigen weiteren Gesängen beweihräuchert der Abt das Grab und stimmt sodann das Tedeum an. Nach dem „Sanctus, sanctus . . .“ kehrt die Prozession wieder in den Chorraum zurück, wobei man den Rest des Tedeum singt.

Die Lage dieses Visitatio-Spiels ist deutlich: Es ist in die Geschehnisse der österlichen Liturgie eingebettet. An dem vorliegenden Beispiel wird besonders eindringlich sichtbar, wie es aus ihr herauswächst, Spiel wird und am Ende wieder in sie einmündet. So ist nur allzu erklärlich, daß es sich in liturgischen Formen bewegt.

Eine epische Einleitung für das Spiel wird gegeben durch das Responsorium „Dum transisset . . .“, das noch der Matutin zugehört. Zugleich formiert sich eine ausgebildete Prozession, eine Eigenart, die zugegebenermaßen nicht repräsentativ ist, die sich aber doch in einer ganzen Reihe von Visitatio-Spielen findet⁹⁶). Die Wiederholung des Responsoriums dient zugleich als Processionale. Wenn die Prozession am Heiligkreuzaltar angekommen ist, beginnt das Spiel: Die Marien lösen sich von der übrigen Gruppe und machen sich auf den Weg zum Grab, der Prozessionsgesang des Chores begleitet sie bis zu dem Seitenaltar, von dem sie die Salbölgefäße (*vascula*) nehmen. In diesem Vorgang steckt übrigens der Keim zu dem, was später eine weitere Szene im Osterspiel wird (und noch später ein selbständiges Spiel): Die Marien kaufen Spezereien bei einem Krämer (*mercator*, *unguentarius*). Es ist hier auch die — vorläufig noch stumme — Andeutung einer eigenen Station am Prozessionsweg der Marien zum Grab erkennbar. Von jetzt an haben die Marien ihr eigenes Processionale:

96) Young I, a. a. O. S. 263 (aus einem nicht identifizierten deutschen Kloster), Treves (Young I, a. a. O. S. 280f.), Besançon (Young I, a. a. O. S. 290f.), Regensburg (Young I, a. a. O. S. 295ff.), Augsburg (Young I, a. a. O. S. 310f.) u. a.

„O Deus! Quis revolvat...“, das sie zum sepulchrum geleitet. Die Szene am Grab, die eigentliche statio, hat die Form des Wechselgesangs. Die liturgischen Formen behalten ihre Wirksamkeit also auch im Spiel: Die Bewegung wird Prozession, der Dialog Wechselgesang.

Noch ein weiteres Moment gemahnt überraschend an die Liturgie: Es ist davon die Rede, daß die Marien die Ölgefäße auf den Altar stellen („offerant“). Diese Einzelheit erinnert an den Opfergang, der während des Mittelalters in der Meßfeier allgemein Brauch war ⁹⁷⁾.

Danach verlassen die Marien das Grab, und an diesem Punkt vollzieht sich wiederum der Übergang vom Spiel zur religiösen Feier: die Impersonation wird nach und nach abgelegt. Die drei Sänger, die die Marien darstellen, entblößen ihre Häupter, d. h. sie legen ihr „Kostüm“ ab und verkünden dem Volk *als Priester* mit der Antiphon „Surrexit...“ die Osterbotschaft, der Chor der übrigen Kleriker nimmt den Gesang auf. Währenddessen gesellen sich zwei der Sänger zu den übrigen Mönchen, nur einer bleibt in der Mitte stehen. Er ist aber jetzt nur noch Vorsänger („cantor“), der nach zwei weiteren Gesängen, die das Geschehen episch rekapitulieren, dem Abt das Zeichen zum Tedeum gibt. Eine förmliche Prozession zum Chorraum schließt die Feier.

Die letzte Szene, die schon nicht mehr zum Spiel gehört, die Verkündigung der Osterbotschaft, wird in anderen Versionen für das Spiel aktiviert. Die Aufforderung der Engel, die Nachricht von der Auferstehung den Jüngern zu überbringen, wird in Szene gesetzt. Dabei ist wiederum das langsame Hineinwachsen der liturgischen Elemente ins Spiel erkennbar. Die Verkündigung, die hier dem Volk gilt, richtet sich dann an den Chor der Kleriker, die so nach und nach die Jünger zu repräsentieren beginnen. Schrittweise gewinnen sie Profil. Nach der Einbeziehung der Sequenz „Victimae paschali laudes“ mit der Frage an Maria Magdalena „Dic nobis, Maria, quid vidisti in

97) Näheres bei Young II, a. a. O. S. 32f. Die gleiche Einzelheit findet sich noch in dem Spiel aus Besançon, jedoch leider nur dort, so daß wir annehmen müssen, daß die beiden Spiele zusammengehören. Ob die Beräucherung des Grabes durch die Marien, wie sie in mehreren Spielen zu finden ist (z. B. Young I, a. a. O. S. 352f., 354f., 355ff., 385ff. u. a.), eine Art Rauchopfer darstellt, soll hier nicht entschieden werden. Die Möglichkeit besteht immerhin, da in der feierlichen Messe die Beräucherung des Altars im Zusammenhang mit der Opferung geschieht. — Der Opfergang hat dann eine bedeutsame Funktion in den Magierspielen (s. u. S. 53f.).

via?“ heben sich die beiden Apostel Petrus und Johannes von der Allgemeinheit der Jünger ab. Dies ist die Vorbedingung für die Erweiterung des Spiels um eine neue Szene, den *Apostellauf*. Sie stützt sich auf einen Evangelienbericht des Johannes (Joh. 20, 3—10): Auf die Botschaft von der Auferstehung hin laufen Petrus und Johannes zum Grab. Johannes als der jüngere kommt früher an, wartet aber auf Petrus, der dann als erster das Grab betritt. Sie finden die Grabtücher und zeigen sie dem Volk oder den übrigen „Aposteln“ als Unterpfand der Auferstehung des Herrn mit den Worten: „Cernitis, o socii, ecce lintheamina et sudarium, et corpus non est in sepulchro inventum“. Auch sie haben für ihren Wettlauf zum Grab⁹⁸⁾ ihr Processionale, das der Chor singt und das den Vorgang, der gespielt wird, zugleich episch beschreibt. Der Text der Antiphon ist fast wörtlich dem Johannevangelium entnommen:

„Currebant duo simul, et ille alius discipulus precucurrit citius Petro, et venit prior ad monumentum.“⁹⁹⁾

In gewisser Weise ist der Apostellauf das Gegenstück zum Grabbesuch der Marien. Hier wie dort haben wir den Hinweg zum Grab, jeweils unter prozessionalen Gesängen, bei beiden auch die Verkündigung der Auferstehungsbotschaft.

Ebenfalls in den österlichen Geschehensbereich gehört ein Spiel, das von der Visitatio jedoch unabhängig ist: das sogenannte *Peregrinispiel*. Es wird gewöhnlich am Ostermontag zur Vesper aufgeführt und hat eine Episode aus dem Lukasevangelium (Luk. 24, 13—49) zum Inhalt. Darin wird der Gang zweier Jünger nach dem nahe Jerusalem gelegenen Emmaus geschildert. Der auferstandene Jesus gesellt sich auf dem Weg zu ihnen, sie erkennen ihn aber nicht. Unter Gesprächen über die Ereignisse der Kreuzigung und die auf sie bezogenen Schriftstellen erreicht man Emmaus; der Fremde wird zum Bleiben genötigt. Die Jünger erkennen schließlich den Herrn am Brotbrechen, er aber entschwindet vor ihren Augen. Daraufhin gehen sie noch am gleichen Abend nach Jerusalem zurück und berichten den anderen Jüngern das Vorgefallene.

98) Der Wettlauf ist in den späten Spielen in der Volkssprache ein beliebtes Sujet und nimmt dort bisweilen den Charakter einer burlesken Kontrastszene zur Visitatio an.

99) Vgl. Otto Schüttpeitz, *Der Wettlauf der Apostel und die Erscheinungen des Peregrinispieles im geistlichen Spiel des Mittelalters*, Breslau 1930 (= Germanische Abhandlungen, Bd. 63), S. 8f.

Das Spiel von den Emmausjüngern, das im Mittelalter sehr verbreitet gewesen sein muß, wenn auch nur wenige Texte davon existieren, ist zu denken als Erweiterung der Darstellungen der biblischen Ereignisse um das Osterfest. Schüttpelz¹⁰⁰⁾ nimmt einen ursprünglichen Zusammenhang mit dem Visitatio-Spiel an und vermutet, daß sich das Stück nach und nach verselbständigt hat und später wieder in die großen Osterspiele, die die ganze Stoffmasse bieten, einbezogen wurde. Jedenfalls verdankt das Peregrinispiel seine Existenz sicherlich zum großen Teil dem Bestreben nach Vollständigkeit in der Darstellung der Ereignisse der stofflichen Vorlage, das beim geistlichen Spiel des Mittelalters allenthalben zu beobachten ist.

In unserem Zusammenhang fällt sofort ins Auge, daß die epische Vorlage ein starkes Bewegungselement besitzt, ja geradezu durch eine Reise konstituiert wird. Die Spielpraxis der mittelalterlichen Kirchenraumspiele nimmt denn auch das Motiv in seiner ganzen Breite auf und gießt es zum Zweck der Darstellung in die ihr geläufigen Formen.

Zur Vesper am Ostermontag wurde das Spiel während der Prozession vom Taufbrunnen (zumeist am westlichen Ende der Kirche) zum Chor aufgeführt. Dazu fand etwa in der Mitte des Kirchenschiffs eine statio statt¹⁰¹⁾. Ein sehr instruktives Beispiel ist das Stück von Rouen, besonders wegen seiner ausführlichen Regieanweisungen¹⁰²⁾:

Die Prozession der Kleriker macht auf dem Rückweg vom Taufbrunnen halt „in medio navis“. Dabei wird der 114. Psalm gesungen („In exitu Israel . . .“). Währenddessen betreten zwei als Wanderer kostümierte Kleriker den Kirchenraum durch das südliche Portal an der Westseite der Kirche. Sie schreiten (während vom Chor noch der Psalm gesungen wird) „lento pede“ an die Spitze der Prozession. Dort bleiben sie stehen und beginnen den Hymnus „Jesu, nostra redemptio“¹⁰³⁾. Nach der vierten von sechs Strophen kommt durch das nördliche Portal der Westseite ein Kleriker, der den Auferstandenen darstellt, und schreitet „uultu demisso“ auf die beiden Jünger zu. An der statio beginnt der aus dem Evangelium übernommene Dialog. Als Jesus sich schließlich so stellt, als wolle er weitergehen („fingens

100) a. a. O. S. 75ff.

101) Die feierliche Prozession der Ostermontagsvesper hatte mitunter mehrere Stationen, auch ohne Spiel. Vgl. dazu Young I, S. 456f.

102) Abgedruckt bei Young I, a. a. O. S. 461f.

103) Der vollständige Text des Hymnus steht bei Young I, a. a. O. S. 641f.

se longius ire“), folgen die Jünger und halten ihn zurück „quasi ad hospicium inuitantes“; sie weisen mit ihren Stöcken auf das ebenfalls in der Mitte des Kirchenschiffes aufgestellte Emmaus, für dessen Darstellung offensichtlich eine eigene Konstruktion errichtet ist („tabernaculum in medio naus ecclesie in similitudinem castelli Emaus preparatum“), in der auch ein Tisch für das Gastmahl vorbereitet ist. Sie geleiten den Herrn nun zu diesem Bühnenort, während sie das berühmte „Mane nobiscum, quoniam aduesperascit . . .“ singen, also wieder eine Art Processionale. Dann setzen sie sich zu Tisch, Jesus bricht das Brot und wird daran von den Jüngern erkannt. Darauf verschwindet er vor ihren Augen („recedens ab oculis eorum euanesceat“). Die Jünger stehen auf und singen „uersus processionem“, also zu den übrigen Klerikern hin, das Alleluia mit dem Vers „Nonne cor nostrum . . .“, der gleichfalls dem Evangelium entnommen ist. Es folgt — etwas ungewöhnlich an diesem Platz — eine Szene mit Maria Magdalena, die wir übergehen, da sie in unserem Zusammenhang ohne Belang ist. Nach Schluß des Spiels zieht die Prozession in den Chorraum zurück und beendet dort die Feier der Vesper.

Das Bewegungselement der epischen Vorlage ist hier offenbar als tragend erkannt und mit großem Geschick in die örtlichen Gegebenheiten und formalen Möglichkeiten eingepaßt. Das Motiv der Reise nach Emmaus wird in vollem Umfang aufgenommen und mit den vorhandenen Mitteln in Szene gesetzt. Die Absicht, den Weg darzustellen, ist deutlich erkennbar, Spielorte sind klar markiert. Auf eine epische Einleitung wird verzichtet, die lebendige Sinnfälligkeit des Stoffes läßt sie als überflüssig erscheinen. Der Dialog kann fast unverändert aus dem Evangelium übernommen werden.

Wiederum macht die große Prozession der Kleriker eine statio zum Zweck einer religiösen Handlung im liturgischen Rahmen: das Spiel als Gebet kann stattfinden. Die beiden Jünger schreiten unter Prozessionsgesängen bis zur statio der Prozession, dort ist auch die erste statio des Spiels. Als der Auferstandene, ebenfalls von einem Processionale begleitet, zu ihnen stößt, beginnt der Dialog. Hier bemerken wir eine Abweichung gegenüber der Vorlage, die den Dialog auf dem Weg vorsieht. Die geänderte Anordnung entspricht aber genau der damaligen Spielpraxis, die die Wege der Akteure im allgemeinen mit epischen oder lyrischen Prozessionsgesängen begleitet, während die antiphonalen Wechselgesänge — und als solchen müssen wir den Dialog betrachten — an den Stationen ihren Platz haben. Ein weiterer

Prozessionsweg (kürzer als der erste) führt Jesus und die Jünger zur zweiten statio, dem „castellum Emaus“. Dort vollzieht sich eine pantomimische Szene, an deren Ende nach dem Verschwinden des Herrn die Jünger sich erheben und das Alleluia mit dem Vers „Nonne cor nostrum . . .“ singen. Die Verkündigung der Auferstehung, die auch am Ende dieses Spiels steht, wird Maria Magdalena überlassen. In anderen Versionen erscheint Jesus den beiden Jüngern sofort nach dem „Nonne . . .“ ein zweites Mal, worauf sie selbst die Verkündigung übernehmen: „Surrexit Dominus de sepulchro, qui pro nobis pendit in ligno, alleluia, alleluia, alleluia.“ In wieder anderen Variationen wenden sich die Emmausjünger nach dem „Nonne . . .“ dem Chor zu, der ihnen — jetzt die Jüngerschaft repräsentierend — zuruft: „Surrexit Dominus et apparuit Petro, alleluia“. Hier folgen nun sehr oft weitere Erscheinungsszenen im Kreis der Jünger, auch die Episode mit Thomas (Joh. 20, 19—29). An ihrem Ende steht gewöhnlich ebenfalls eine Verkündigung der Auferstehung.

Es werden nun allgemeine Tendenzen sichtbar: Wie bei der Visitatio und beim Apostellauf bildet auch den Schluß des Peregrinispiels die Verkündigung der Osterbotschaft. Hier wie dort lagern sich um einen Kern mit prozessionalem Charakter nach und nach mehrere Episoden an. Die Erweiterungen haben offensichtlich zweierlei Motive: Einmal den Wunsch nach Vollständigkeit in der szenischen Darstellung der neutestamentlichen Vorlage (der die großen Passionsspiele dann das gesamte Heilsgeschehen einbeziehen läßt) und zum andern die vermeintliche Steigerung der Intensität durch die theatralische Vorführung immer neuer Beweise für die Auferstehung des Herrn. Das Vorzeigen der Grabtücher und das „leibhaftige“ Auftreten des Auferstandenen verfolgen die gleiche Absicht. Der religiösen Intention der Spiele entspricht die Verwendung liturgischer Formen zum Zweck der Darstellung.

Zu einem weiteren kirchlichen Hauptfest, der Weihnacht, entsteht ein Spiel, das in seinen einfachen Formen eine direkte Analogie zur Visitatio sepulchri ist: der Besuch der Hirten an der Krippe zu Bethlehem. Wie bei der Visitatio konnte auch hier der Tropus erst Spiel werden, als er in die Matutin eingefügt wurde und nicht mehr nur Einleitung zum Introitus der Messe war. Die Engel werden durch zwei Hebammen („obstetrices“) ersetzt, anstelle der Marien figurieren die Hirten, und das Zentrum ist hier die Krippe, wo es dort das se-

pulchrum war. Der Duktus des Dialogs ist der gleiche wie bei der Visitatio ¹⁰⁴). Schon sehr bald entsteht ein zweiter Bühnenort: Den Hirten wird von den Engeln die Weihnachtsbotschaft verkündet ¹⁰⁵). Die Einführung eines zweiten Bühnenortes erleichtert die Darstellung des Weges der Hirten durch die Schaffung einer Distanz. Das Schema der Prozession ist ebenfalls zur Beschreibung der Form leicht anwendbar: Die beiden stationes sind durch eine processio der Hirten verbunden, der Prozessionalgesang lautet: „Transeamus usque Bethleem, et uideamus hoc uerbum quod factum est, quod fecit Dominus et ostendit nobis“ ¹⁰⁶).

Das Hirtenspiel hat sich nicht wesentlich über diese Stufe hinaus entwickelt, es wurde bald eingeholt und überschattet und schließlich absorbiert von einem Spiel über eine andere Begebenheit aus den Evangelien der weihnachtlichen Zeit: dem *Magierspiel* ¹⁰⁷).

Stoffliche Grundlage ist der Bericht aus dem Matthäus-Evangelium (Matth. 2, 1—12 und 16) und eine Reihe anderer Schriften ¹⁰⁸). Die Magier (nach anderen: Könige) kommen aus dem Morgenland nach Jerusalem, um dem neugeborenen König, dessen Stern sie gesehen haben, ihre Huldigung darzubringen. In Jerusalem haben sie eine Begegnung mit dem König Herodes, der ihnen aufträgt, nach dem Kind zu forschen und ihm dessen Aufenthalt mitzuteilen. Nachdem die Magier Jerusalem verlassen haben, zieht der Stern wiederum vor ihnen her und bleibt über dem Stall von Bethlehem stehen. Sie beten das Kind an und bringen ihm ihre Geschenke dar: Gold, Weihrauch und Myrrhe. Durch ein Traumgesicht vor Herodes gewarnt, ziehen sie auf einem anderen Weg in ihre Heimat zurück.

Es ist offenkundig, daß hier eine ausgeprägte Bewegungshandlung vorliegt: die Fabel ist geradezu an einer ausgedehnten Reise aufgehängt. Zum andern ist erkennbar, daß formal gesehen ein Opfergang durchscheint: die Magier bringen dem neugeborenen Kind ihre Gaben. Tatsächlich finden sich auch die ersten Spuren einer Dramatisierung im Zusammenhang mit der Opferung der Messe. Der Opfergang des Klerus, die oblatio sacerdotalis ¹⁰⁹), wie sie während des

104) Siehe dazu den Vergleich bei Young II, a. a. O. S. 5.

105) Die Vorlage des ganzen Geschehens ist Luk. 2, 8—20.

106) So bei Young II, a. a. O. S. 17.

107) Zum Gesamtkomplex der Magierspiele vgl. Heinrich Anz, Die lateinischen Magierspiele, Leipzig 1905. Dort auch weitere Literatur.

108) Siehe Young II, a. a. O. S. 30ff.

109) Vgl. Young II, a. a. O. S. 32f.

Mittelalters üblich war, wird in einem Text aus Limoges ¹¹⁰⁾ der Rahmen für ein Magierspiel, das noch in die Opferungshandlung der Messe eingebaut ist.

Die drei Magier betreten den Chorraum durch das Hauptportal, wobei sie das „O quam dignis celebranda . . .“ singen. In der Mitte des Chorraums machen sie halt (*statio*!). Sie erblicken den Stern, der an einem Draht von der Decke hängt und offensichtlich bewegt werden kann, da es heißt „. . . quae antecedit eos“. Sie begrüßen ihn mit dem „Hoc signum magni Regis . . .“ und schreiten weiter zum Hauptaltar unter dem Gesang des „Eamus, inquiramus eum . . .“. Dort legen sie ihre Geschenke nieder, und nachdem ihnen ein Engel die Botschaft von der Geburt des Herrn verkündet hat, ziehen sie ab durch die Sakristeitür mit der Antiphon „In Bethleem natus est Rex coelorum . . .“

Die verschiedenen Spielhandlungen der späteren, höher entwickelten Spiele sind hier bereits im Keim vorhanden. Der Prozessionscharakter ist deutlich genug, die *statio* in der Mitte des Chorraumes deutet die Herodesszene an, ebenso gibt es bereits die Engelserscheinung sowie die Rückreise auf einem anderen Weg. Obwohl die Texte sämtlich der traditionellen Liturgie entstammen, sind für die Gestaltung der Handlung natürlich die epischen Vorlagen wirksam.

Es soll nun kurz eines der berühmtesten und glänzendsten Exemplare der Magierspiele betrachtet werden, das aus der Abtei von Fleury ¹¹¹⁾. Es zeigt von allen wohl am deutlichsten die intensive Ausgestaltung des Reisemotivs.

Das Spiel beginnt mit der Verkündigung der Weihnachtsbotschaft an die Hirten durch einen Engel, der „cum multitudine in excelsis ap(p)areat“. Die Hirten machen sich unter dem Gesang des „Transeamus . . .“ auf den Weg zur Krippe („procedant usque ad Presepe, quod ad ianuas monasterii paratum erit“). Dort haben sie den bekannten Dialog mit den obstetrices. Sie beten das Kind an und fordern die Umstehenden auf, es ihnen gleichzutun. Nun setzt das

110) Abgedruckt bei Young II, a. a. O. S. 34f.

111) Das Stück ist abgedruckt und kommentiert bei Young II, a. a. O. S. 84ff. Für die Inszenierung gibt Wolfgang F. Michael, *Frühformen der deutschen Bühne*, Berlin 1963 (= Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. 62), S. 18ff. wichtige Hinweise. Dort (S. 19) findet sich auch die Feststellung, daß das Stück nicht ursprünglich aus Fleury stammt, sondern nur dort aufbewahrt wurde. Michael stützt sich dabei auf Solanges Corbin, *Le Manuscrit 201 D'Orléans Drames Liturgiques dits de Fleury, Romania LXXIV (1953), S. 1—43.*

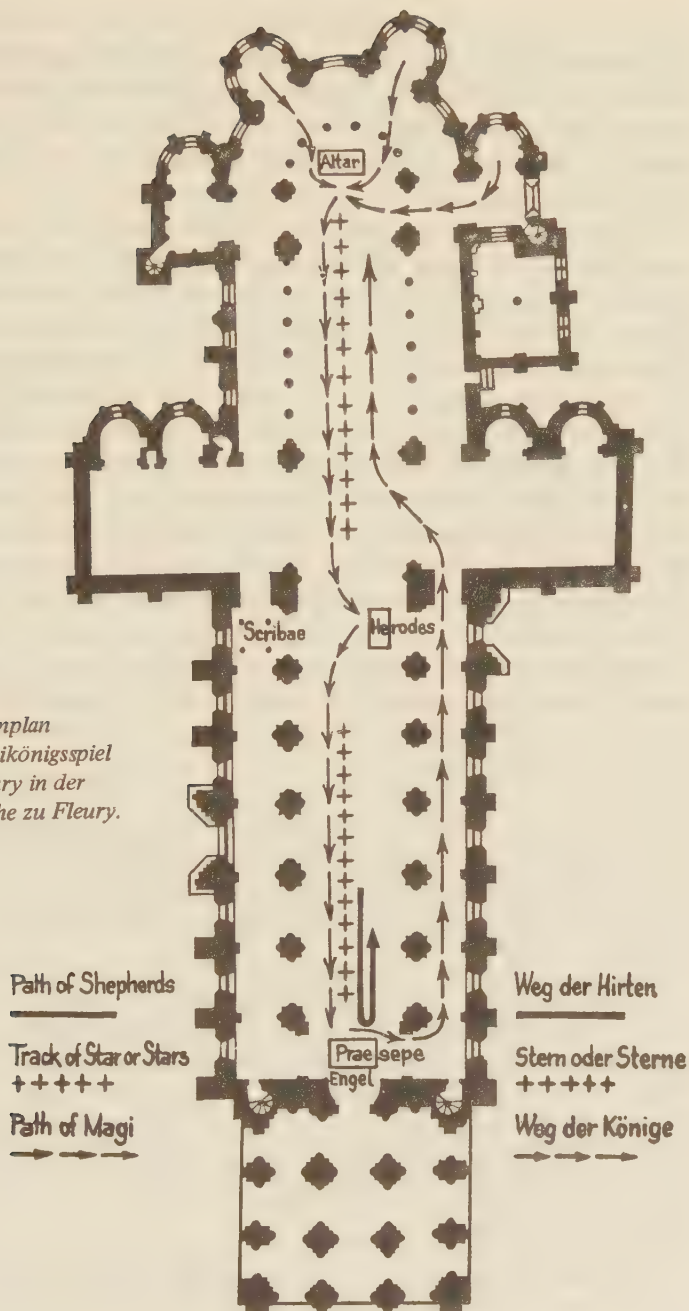
eigentliche Magierspiel ein. Die Magier kommen — „quisquam de angulo suo“ — vor dem Hauptaltar zusammen, begrüßen einander mit dem Friedenskuß und folgen dem Stern, der ihnen voranzieht, bis zum Eingang des Chorraumes. Dabei singen sie das „Eamus ergo et inquiramus . . .“. Dort angekommen, fragen sie die Umstehenden, die als Bürger Jerusalems fungieren, nach dem neugeborenen König der Juden. Herodes, der sie von seinem Thron aus beobachtet hat, schickt ihnen einen Waffenträger entgegen, der sie nach ihrem Woher und Wohin fragt. Es entwickelt sich ein lebhaftes Hin und Her zwischen dem Thron des Königs und dem Standort der Magier, in das Gesandte und Dolmetscher eingeschaltet werden. Schließlich treten die Magier vor Herodes. Er fragt sie nun selbst nach ihrer Herkunft und Absicht. Sie geben ihm Auskunft und zeigen ihre Geschenke. Herodes läßt die Schriftgelehrten, die „in diversorio parati sunt“, herbeirufen. Sie forschten in den Büchern nach und zeigen dem König die einschlägige Stelle, der *Chor* singt das „Bethleem, non es minima . . .“. Herodes, darüber in Zorn geraten, wird von seinem Sohn, der nun auftritt, besänftigt, indem jener ihm verspricht, gegen das Neugeborene vorzugehen. Hierauf entläßt Herodes die Magier. Sie ziehen weiter, und jetzt erscheint auch der Stern wieder, der während des Herodesintermezzos nicht zu sehen war. Gleichzeitig kommen die Hirten von der Krippe zurück, als Processionale „O Regem celi . . .“ singend. Auf die Frage der Magier, denen sie auf halbem Wege begegnen, berichten sie, was sie in Bethleem gesehen haben. Die Magier „procedant post Stellam usque ad Presepe“; dabei haben sie ein umfangreiches Processionale. An der Krippe trägt sich ein umfangreicher Dialog zwischen den Magiern und den obstetrices zu. Sie bringen ihre Geschenke dar und sinken danach in Schlummer. Ein Engel „desuper ap<p>arens“, fordert sie auf, auf einem anderen Weg in ihre Heimat zurückzukehren. Die Magier ziehen daraufhin ab „per aliam viam, non vidente Herode“, mit dem Processionale „O admirabile commercium. . .“. Im Chorraum angekommen, verkünden sie die Geburt des Herrn:

Gaudete, fratres,
Christus nobis natus est,
Deus homo factus est.

Danach stimmt der Vorsänger das Tedeum an ¹¹²⁾.

112) In der Handschrift folgt hier ein Spiel von den Unschuldigen Kindern, bei Young II, a. a. O. S. 110ff. abgedruckt.

*Bühnenplan
für das Dreikönigspiel
aus Fleury in der
Abteikirche zu Fleury.*



Im Zusammenhang mit der vorliegenden Thematik ist besonders eindrucksvoll der breite Raum, der hier der Darstellung der Bewegung gewidmet ist. Der Weg der Hirten und die Reise der Magier sind tragende Elemente des Stücks. Nach der Rekonstruktion W. F. Michaels¹¹³⁾ wird fast der ganze Kirchenraum in die Inszenierung einbezogen (s. Abb.).

Die Krippe steht am westlichen Eingang der Kirche. Auf der Empore über dem Eingang sind die Engel zu denken, den Standort der Hirten wird man in der Mitte zwischen Querschiff und Krippe annehmen dürfen. Nach der Verkündigung durch die Engel haben die Hirten *processio* zu und *statio* an der Krippe. Fast gleichzeitig treten am entgegengesetzten Ende der Kirche, also am östlichen Ende des Chorraums, die Magier auf, und zwar aus verschiedenen Richtungen. Nach der Begrüßung beginnen sie ihre Prozession unter der Führung des Sterns. Die Herodeshandlung kann als überdimensionierte *statio* angesehen werden, eine zweite *statio* wäre die Begegnung mit den Hirten. Dabei ist übrigens eine doppelte Bewegung festzustellen: Die Hirten kehren von der Krippe zurück, zugleich setzen die Magier ihre Reise von Jerusalem aus fort. Am Ort der Begegnung wird die Frage „*Quem vidistis?*“ gestellt, in der eine Parallele zu den Osterspielen zu sehen ist, wo in der Sequenz „*Victimae paschali laudes*“ gefragt wird:

Dic nobis, Maria,
quid vidisti in via?

Die Szenen an der Krippe bilden eine weitere große *statio* am Prozessionsweg der Magier. Ihre Rückreise führt nach Michaels Rekonstruktion an der südlichen Längsseite der Kirche entlang hinter dem Thron des Herodes vorbei zurück in den Chorraum, wo — analog zu den meisten der bisher betrachteten Spiele — die Weihnachtsbotschaft verkündet wird.

Wiederum ist — und zwar am eindringlichsten von allen bisher behandelten Kirchenraumspielen — das Prozessionsschema dem ganzen Stück zugrunde gelegt. *Processio* und *statio* wechseln sich ab, die Prozessionen sind grundsätzlich von prozessionalen Gesängen begleitet. Das Motiv der Reise der Magier, das die epischen Vorlagen anbieten, wird nicht umgangen; es wird vielmehr als strukturbestimmend in die Handlung einbezogen und in die vorhandene Form der Prozession integriert.

113) Michael, *Frühformen*, a. a. O. S. 18ff. Die Abbildung ist dem gleichen Werk Michaels, S. 20, entnommen.

Der Ansatz des Theaters im Mittelalter geschieht im liturgisch-kirchlichen Raum, wie es auch bei dem des griechischen Theaters der Fall war. Die geradezu gegensätzliche Weiterentwicklung der beiden Anfänge hat in erster Linie literarische Ursachen: Die vordramatischen Texte der Griechen tragen lyrischen Charakter, drängen also zur Konzentration, die in Verbindung mit anderen Komponenten den Einort bewirkt. Die Texte der Vorstufen des mittelalterlichen geistlichen Theaters und Dramas sind von vorneherein episch und tendieren so zur Ausbreitung (auch räumlich). Die epische Vorlage wird voll übernommen und nach Möglichkeit ganz ausgespielt. Dem Wunsch nach möglichst großer Vollständigkeit in der szenischen Verwirklichung der epischen Vorlage entspricht das Anfügen immer neuer Szenen. Konzentration ist nicht intendiert, höchstens logische Verknüpfung der neu zuwachsenden Szenen, die aber auch oft nur sehr zögernd vor sich geht. Ehrfurcht vor dem biblischen Text verhindert zunächst eine allzu freie Ausgestaltung der Handlungsvorlage. Dem mittelalterlichen Kirchenraumspiel fehlt der Dichter; die Verfasser der Spiele sind im allgemeinen nur Textarrangeure. Eine gewisse Unbefangenheit in der dramaturgischen Behandlung des Stoffes läßt im Zusammenhang mit der getreuen Übernahme der in der Bibel erzählten Begebenheiten die einfache Form der Szenenreihung entstehen. Es wäre aber falsch, die Stücke daraufhin abzuwerten: Sie sind, besonders in ihren entwickelteren Formen, Schau-Spiele im besten Sinne.

Die Rolle des „Weges“ ist im mittelalterlichen Kirchenraumspiel von großer Bedeutung. Wo immer er in der epischen Vorlage auftaucht, wird er in die dramatische Repräsentation übernommen. Die Prozession, die als kultisches Element bereits vorhanden ist, spielt schon in den vordramatischen Zeremonien eine große Rolle. Sie wird — wie viele andere liturgische Formen — in die Spiele übernommen. Sie hat dort zwei miteinander korrespondierende Funktionen: Einmal fällt ihr die Aufgabe zu, die aus der epischen Vorlage übernommenen Bewegungselemente darzustellen, zum andern ist sie in der Lage, das gesamte Spiel formal zu konstituieren durch den Rhythmus von processio und statio, wodurch sich naturgemäß das dem „Weg“ eigentümliche Moment des Hintereinander ergibt. Auf zweierlei Weise wird so der „Weg“ ins Drama einbezogen: einmal als motivliche Übernahme vom Epischen her durch Einschmelzung in die prozessionale Form, und schließlich als Prozession selbst, die Form des Stückes bestimmend.

Der „Weg“, hier in der stilisierten Form der Prozession, wird so zur „Episodenschnur“ ¹¹⁴).

Die Zahl der Stationen am Prozessionsweg wächst immer mehr an, zugleich werden die Szenen selbst immer mehr erweitert, einige von ihnen beginnen die übrige Handlung zu überwuchern (Herodeszene), andere machen sich aus dem Gesamtzusammenhang los und werden zu unabhängigen Spielen (Salbenkrämerszene).

In den Passionsspielen werden sie alle noch einmal zusammengefaßt.

b) Der Lebens- und Leidensweg Gottes: Passionsspiele

Die österlichen Ereignisse sind das Zentrum des christlichen Glaubens und der Höhepunkt des Kirchenjahres. Dem mittelalterlichen heilsgeschichtlichen Denken stehen Leiden und Auferstehung des Herrn genau in der Mitte zwischen dem Paradies und dem Jüngsten Gericht. Auch in den Evangelien erscheint Ostern als Ziel und Wendepunkt der Ereignisse zugleich. Diese Tatsache, verbunden mit der schon mehrfach erwähnten getreuen Übernahme der epischen Vorlage in das theatralische Geschehen, bewirkt die hervorragende Stellung der Spiele aus dem österlichen Bereich im geistlichen Schauspiel des Mittelalters. Aus dem einfachen Visitatio-Tropus entwickelt sich durch sukzessive Erweiterungen das reich ausgestaltete Osterspiel. Diese Entfaltung kann anhand der vorliegenden Texte ohne Schwierigkeiten verfolgt werden. Auch der Übergang vom Lateinischen in die Volkssprache liegt verhältnismäßig deutlich zutage ¹¹⁵).

Anders verhält es sich mit der Frage, wie die Entwicklung der Passionsspiele zu erklären sei. Soweit ich sehe, hat die Forschung hier noch keine eindeutige Lösung zeigen können. Hartl ¹¹⁶) vertritt zwar die Meinung, die Passionsspiele seien keine Erweiterungen der Osterspiele, sie träten vielmehr selbständig etwa zu gleicher Zeit auf; man vermißt aber Erläuterungen und Belege für diese These. Im allgemei-

114) Vgl. Perger, Einortsdrama, a. a. O. S. 188.

115) Vgl. Wilfried Werner, Studien zu den Passions- und Osterspielen des deutschen Mittelalters in ihrem Übergang vom Latein zur Volkssprache, Berlin 1963 (= Philologische Studien und Quellen, Heft 18).

116) Eduard Hartl, Das Drama des Mittelalters (= In: Deutsche Philologie im Aufriß, hg. von Wolfgang Stammer, 2. Band, 2. Aufl., Berlin 1960, Sp. 1949—96), Sp. 1957.

nen wird diese Problematik in der Literatur umgangen ¹¹⁷). Es soll und kann an dieser Stelle nicht der Versuch gemacht werden, zu einer Lösung beizutragen. Eines jedoch kann gesagt werden: Die Passions-spiele bilden das große Sammelbecken, in dem viele — auch hetero-gene — Elemente aufgefangen werden in dem Bemühen, die gesamte christliche Heilsbotschaft, mit dem Leiden und der Auferstehung des Herrn als Zentrum, sinnfällig darzustellen. Das Evangelium selbst, liturgische Texte, geistliche Epen („Die Erlösung“), lyrische Stücke (Trierer, Bordesholmer Marienklagen), komische Einlagen, alle diese nach Herkunft und Form so verschiedenartigen Einzelteile werden in die Passionsspiele eingebracht. So ergibt sich freilich kein genuines Drama, ein dramatischer „Plan“ im üblichen Sinn ist nicht zu erken-nen, wurde aber auch gar nicht beabsichtigt. Die meisten Spiele sind Montagen und Übernahmen, ganze Stammbäume und Spielfamilien sind zu erkennen (rheinfränkisch-hessische Spielgruppe, alemannische Gruppe), jahrhundertelange Traditionen werden deutlich. Wenn auch im Mosaik eines solchen Spieles keine Einheit in unserem Sinne herrscht, so stehen sie doch unter einer Ordnung, die sie wiederum als Ganzes ausweist: Alles Geschehen erscheint „sub specie aeternita-tis“. Es gibt keine historische Zeit, alles, was geschieht, ist lebendige religiöse Gegenwart, wie auch das ganze Weltgebäude dem Zuschauer ständig vor Augen steht. Das Konzept, die gesamte Heilswirklichkeit in ihrer ganzen Vielfalt zu repräsentieren, bewirkt unter anderem die Vielfalt der Handlungen; die Absicht, das Publikum direkt anzuspre-chen und „hinzuweisen“ ergibt eine teilweise willkürliche Zusammen-stellung der Handlungskomplexe und die Durchbrechung eines „logi-schen“ Ablaufs, hat die Einbeziehung von Präfigurationsszenen, Dis-kussionen, Pro- und Epilogen zur Folge. Der deiktische Charakter der Passionsspiele — nicht ihre hauptsächliche Herkunft aus der Epik — gab sogar dazu Anlaß, von „epischem Theater“ zu sprechen ¹¹⁸).

Eine Erfassung des Wesens und eine Beschreibung der Form der Passionsspiele ist nicht möglich ohne Kenntnis der Art ihrer Insze-nierung. Das heißt zunächst, daß die Bühnenpläne, soweit sie vorhan-den oder rekonstruierbar sind, einer Betrachtung unterzogen werden müssen. Ich beschränke mich dabei auf jene Spiele, von denen wir ge-

117) Young setzt sich a. a. O. Bd. I, S. 537ff. wohl mit der Frage ausein-ander, läßt sie aber doch schließlich weitgehend offen.

118 Vgl. Kindermann a. a. O. S. 251.

nau wissen, daß sie im Freien aufgeführt wurden ¹¹⁹⁾. Mit Sicherheit ist dies der Fall bei dem „Älteren Frankfurter Passionsspiel“, das in der sogenannten Frankfurter Dirigierrolle in Form eines Regiebuches mit Regieanweisungen und Stichversen vorliegt. Die Aufführung wurde bis vor kurzem noch auf 1350 datiert und die Autorschaft dem Frankfurter Kanonikus Baldemar von Peterweil zugeschrieben. Ein völlig neues Bild bringt jedoch jetzt Wolfgang F. Michael ¹²⁰⁾: Die Handschrift ist auf die Zeit zwischen 1315 und 1345 anzusetzen, kann also nicht von Baldemar stammen, der erst seit 1346 in Frankfurt wirkt; Aufführungen des Spiels im Freien sind spätestens 1315 anzunehmen, da man zu diesem Zeitpunkt mit dem Umbau der Bartholomäuskirche begann, der eine Aufführung in der Kirche unmöglich machte ¹²¹⁾.

Die wesentlichen Ergebnisse für die Bühnenform, die der hervorragende Aufsatz von Julius Petersen über Aufführung und Bühnenplan gebracht hatte ¹²²⁾, werden durch diese neue Lage allerdings nicht berührt. Petersen hat in einer genauen Analyse des Textes der Dirigierrolle, in Kenntnis der Örtlichkeiten und unter Heranziehung von Nachrichten über spätere Aufführungen derartiger Spiele, eine minuziöse Rekonstruktion des Bühnenplans gegeben. Die verblüffende Stimmigkeit des Ergebnisses, das allen Einwänden standzuhalten scheint, erlaubt es, den Bühnenplan, so wie ihn Petersen erstellt, als gesichert zu betrachten. Die kleinen Änderungen, die Michael anbringt, sind zwar praktisch, aber unerheblich.

Darüber hinaus ist die Rekonstruktion Petersens zuverlässiger als die tatsächlich überlieferten Pläne (abgesehen vom Luzerner Plan, der aber erst eine Aufführung von 1583 umreißt). Der Plan zum Alsfelder Spiel ¹²³⁾ ist allzu unverbindlich, und der Villingener Plan ¹²⁴⁾ ist

119) Abgesehen von dem Sonderfall des Rigaer Prophetenspiels, das im Winter 1204/05 im Freien aufgeführt wurde, war man bisher geneigt, das Osterspiel von Muri aus der Mitte des 13. Jahrhunderts auf Grund von indirekten szenischen Bemerkungen als erstes Freilichtspiel anzusetzen (z. B. Kindermann, a. a. O. S. 247). Diese verbreitete Ansicht wurde aber erst jüngst wieder angezweifelt (Michael, Frühformen a. a. O. S. 26).

120) Michael, Frühformen, a. a. O. S. 27ff.

121) Petersen (s. Anm. 122) hatte hier eine lange Pause in der Spieltradition angesetzt.

122) Julius Petersen, Aufführungen und Bühnenplan des älteren Frankfurter Passionsspieles, ZfdA Bd. 59, 1922.

123) Abgedruckt bei Michael, Frühformen a. a. O. S. 36.

124) Abgedruckt ebd. S. 49.

einer Deutung nur schwer zugänglich ¹²⁵). Weitere Rekonstruktionen bezeichnet Michael als „Hypothesen ... auf ungewisser Grundlage“ ¹²⁶), und es ist wohl auch richtiger, sich vorerst mit dem wenigen Gesichtern zu begnügen als mit Gewalt unsichere „Lösungen“ erzwingen zu wollen. Zum andern scheint der Plan, den Petersen herstellt, eine Art Modellfall zu sein für alle Passionsspiele, die im Freien aufgeführt wurden — wenigstens in ihrer grundsätzlichen Anordnung ¹²⁷).

Im Hintergrund des Platzes, den man sich — wie die Kirchenbauten — nach Osten gerichtet zu denken hat, ist, etwas erhöht, der Thron der „Majestas“, also Gottes, anzunehmen. Davor haben die drei Kreuze ihren Standort. Auf der entgegengesetzten Seite am westlichen Ende des Platzes befinden sich die Hölle und der Galgen des Judas. Diese Opposition darf als allgemein verbindlich angesehen werden. An den Längsseiten des Spielplatzes sind die „loca“ angeordnet, feste Bauten, die jeweils die Häuser hervorragender Personen darstellen (Herodes, Kayphas, Pilatus); in und vor diesen Spielständen kann agiert werden; Szenen, die dort spielen, sind zumeist Handlungseinheiten. Der freie Platz, der in der Mitte des Spielfeldes bleibt, dient für die größeren Aufzüge, ebenso für Szenen, die nicht an den Spielständen lokalisierbar sind. Praktikable Versatzstücke deuten gelegentlich Spielorte an, so z. B. das „dolum“ (Faß), das verschiedene Funktionen übernehmen kann: Thron des Satans, Tempelzinne, Bergspitze. Hier ist auch bisweilen die Geißelsäule aufgestellt, naturgemäß in der Nähe des Pilatuspalastes.

Auffällig an dieser Anordnung ist zunächst, daß offensichtlich eine starke Symbolik angestrebt ist, so etwa mit der Ausrichtung nach Osten, mit dem schroffen Gegenüber von Himmel und Hölle, von Gut und Böse. Zum andern bemerkt man, daß die ganze Spielwirklichkeit von vorneherein aufgebaut, also stets gegenwärtig ist ¹²⁸). Das Raum-

125) Michael deutet ebd. S. 50f. an, es könne sich dabei um den Plan für eine Art Prozessionsspiel handeln, eine Theorie, die vieles klären würde, im vorliegenden Zusammenhang zunächst jedoch ohne Belang ist.

126) Frühformen, a. a. O. S. 36.

127) Vgl. Michael, Frühformen, a. a. O. S. 36.

128) Dies abgesehen von der Tatsache, daß bei umfangreichen mehrtägigen Spielen einzelne Spielstände mehrfache Verwendung fanden, um die Zahl der loca zu verringern, so daß etwa im Frankfurter Beispiel die mercatores sich am zweiten Tag ungeniert im castrum Herodis einrichten, das nur am ersten Tag in seiner ursprünglichen Funktion gebraucht wurde.

problem des Theaters ist damit auf die einfachste, aber zugleich sinnfällige Weise gelöst. Die ganze physische und metaphysische Welt wird in *einem* dargestellt, alles ist gleichzeitig vorhanden, die *Simultanbühne* leistet ein „Abbild der Welt im Kleinen“¹²⁹⁾. Dementsprechend sind auch alle beteiligten Personen ständig auf der Bühne; wenn eine Szene ihre Mitwirkung nicht verlangt, ziehen sie sich in ihren Bühnenstand zurück, sind aber dennoch sichtbar vorhanden, wirken also durch ihre Gegenwart in das Gesamtgeschehen mit hinein¹³⁰⁾. Doch nur in diesem Sinne darf von der „Simultaneität“ des mittelalterlichen geistlichen Dramas und Theaters gesprochen werden. Die Handlungen selbst laufen gemäß der epischen Vorlage durchaus sukzessiv ab, nur in wenigen Fällen wird der Versuch einer gleichzeitigen, parallelen Handlungsführung unternommen, so etwa, wenn das Abendmahl in oder vor dem Haus des pater familias ungestört seinen Fortgang nimmt, während die Juden ihren Anschlag auf Jesus aushecken.

Auf dieser höchst plastischen Bühne („kubische Simultanbühne“) ist schlechterdings jedes Geschehen, jede Bewegung, jede Einzelheit darstellbar, dem Vollständigkeitsbedürfnis des Mittelalters entsprechend. Zeit und Ewigkeit, Gott und Welt, unermessliche Räume sind auf das *hic et nunc* des Marktplatzes reduziert, die Bühnenwirklichkeit der ephemeren Aufführung ist zugleich die gesamte Weltwirklichkeit, wie die damalige Zeit sie verstand. In diesem Rahmen entwickelt sich nun das Spiel ab. In diesem Mikro-Kosmos schreitet man

Den ganzen Kreis der Schöpfung aus
Und wandelt mit bedächt'ger Schnelle
Vom Himmel durch die Welt zur Hölle.¹³¹⁾

Von den Möglichkeiten, jede Einzelheit darzustellen, macht denn auch die etwas umständliche und behäbige Spielpraxis jener Zeit regen Gebrauch. Eine Botschaft wird aufgetragen und, wie es sich gehört, dem Empfänger wörtlich übermittelt. Alle Wege, die irgend in der epischen Vorlage auftauchen, werden so deutlich wie möglich ausgespielt. Dabei muß teilweise stilisiert werden, wenn zum Beispiel auf einer kurzen Distanz ein längerer Weg dargestellt werden soll. In

129) Hartl, *Aufriß* a. a. O. Sp. 1964.

130) Anderer Meinung ist hier Dagobert Frey, *Zuschauer und Bühne. Eine Untersuchung über das Realitätsproblem des Schauspiels*, in: *Kunstwissenschaftliche Grundfragen*, Wien 1946, S. 167.

131) Goethe, *Faust*, v. 240—42.

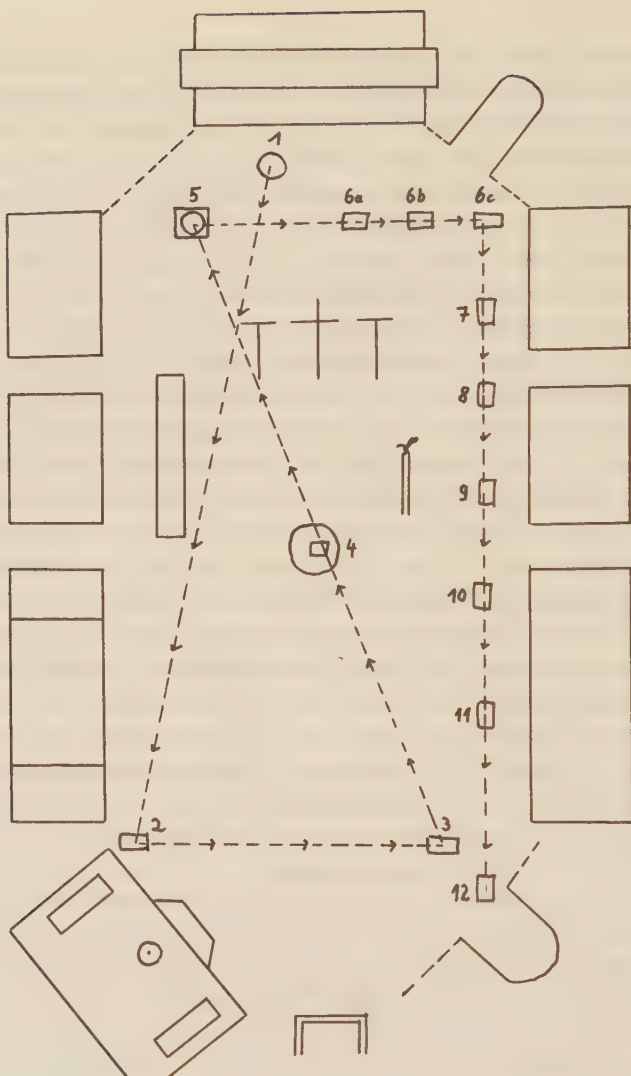
einem solchen Fall wird unter Umständen der freie Platz mehrmals umrundet. Dem mittelalterlichen Publikum darf jedoch ein hohes Maß an Imaginationsvermögen zugetraut werden, wenngleich eine Tendenz der Spiele im Laufe ihrer Entwicklung zu immer deftigerem Naturalismus unverkennbar ist. Starker Symbolgehalt und krasser Naturalismus existieren aber ohne störende Dissonanzen nebeneinander entsprechend dem Doppelcharakter der Spiele: geistliches Drama, also auch Gebet, und Volksschauspiel, also auch Unterhaltung. Allerdings darf man den Symbolgehalt nicht allzu sehr strapazieren, wie es zum Teil Kindermann tut, der zum Beispiel gerne alle „Wege“ als symbolischen Gang durch die mittelalterliche Weltordnung verstehen möchte¹³²). Immerhin besteht kein Zweifel, daß Möglichkeiten zur Symbolbildung — besonders anhand des Wegmotivs — gerne ausgenützt werden, und dies naturgemäß an der Zentralgestalt der Passionsspiele, dem göttlichen Helden Jesus Christus. Er schreitet wirklich „vom Himmel durch die Welt zur Hölle“, und sein Weg ist der des Leidens und der Erlösung und des schließlichen Triumphes. An seinem Weg ist das Kernstück der Passionsspiele orientiert, freilich nicht so einlinig, wie man es vielleicht erwarten würde. Die Vielzahl der Handlungsstränge lenkt zunächst ab, bei näherem Hinsehen wird das Grundgerüst jedoch deutlich erkennbar. Dazu gehört vor allem, daß für Jesus auf keinen Fall ein eigenes Bühnenhaus angenommen werden darf, in keinem der Spiele findet sich ein Hinweis darauf¹³³). Er ist der stets Wandernde, der ewig Unbehauste, der schließlich als Verbrecher aus der Welt gestoßen wird.

Die vorliegende Untersuchung soll sich auf das Frankfurter Beispiel beschränken und auf einen seiner späten Nachfahren, die Alsfelder Passion von 1501, die textlich ihre Herkunft von den Frankfurter Spielen (Dirigierrolle und Passionsspiel von 1493) nicht verleugnen kann. Dirigierrolle und Alsfeld dürfen für die mittelalterlichen Passionsspiele im Freien als repräsentativ angesehen werden.

Es lassen sich in der Thematik dieser Spiele drei Abschnitte erkennen: Der erste Teil zeigt die Lehr- und Wanderzeit Jesu und

132) Vgl. Kindermann, a. a. O. S. 276 und 279.

133) Auch die Bemerkung in der Frankfurter Dirigierrolle „Ihesus quoque recipiat se in loco, donec ordo eum iterum tangat“ (Abschn. 64bc) bietet dafür keinen Anhaltspunkt, ebensowenig wie die Stelle „... recedat Jhesus a Iudeis et recipiat se in loco, ubi moram faciet.“ (Abschn. 85b) Man kann hier höchstens eine Art Standort annehmen, den Petersen, Dirigierrolle a. a. O. S. 104, unterhalb des Himmels angibt.



Die obige Darstellung (nach dem Bühnenplan des Frankfurter Spiels von Julius Petersen, Dirigierrolle a.a.O. S. 122) veranschaulicht den Weg Jesu von Beginn des Spiels an über die Stationen Taufe im Jordan – drei Versuchungen durch Sathanas – Apostelberufungen – Krankenheilungen – erstes Zusammentreffen mit den Juden.

1 = locum – 2 = Johannes Baptista – 3 = desertum – 4 = pinnaculum (templi)
 6 a–c = Apostoli – 7 = Cecus – 8 = Claudus – 9 = Leprosus – 10 = Mutus – 11 = Infirmus – 12 = Iudei

schließt gewöhnlich mit dem Einzug in Jerusalem; der zweite stellt die eigentliche Passion dar vom Letzten Abendmahl bis zur Grablegung; der dritte Teil ist ganz dem vorbehalten, was in den teilweise früher liegenden, selbständigen Osterspielen abgehandelt wurde, den Ereignissen von der Auferstehung bis zur Himmelfahrt. Dementsprechend liegen auch die Zäsuren bei dem dreitägigen Alsfelder Spiel, in der Dirigierrolle (zweitägig) ist der zweite Tag ganz dem Oster-spiel gewidmet.

Das Frankfurter Spiel beginnt — nach dem Einzug, der Vorrede des Augustinus und einer Diskussion zwischen Augustinus, den Propheten und einigen Juden — sogleich mit der Jesushandlung. Jesus schreitet zu Johannes dem Täufer, um sich von ihm taufen zu lassen. Dabei muß er nach dem Plan von Petersen bereits das ganze Spielfeld der Länge nach durchqueren, begleitet von der prozessionalen Antiphon „Puer Ihesus proficiebat ...“. Nach der Taufe wird ein kurzes Johannesintermezzo eingeschaltet: Johannes schilt Herodes und wird in den Kerker geworfen. Nun folgt die Episode der Versuchung Jesu durch den Satan. Sie läuft in drei Stationen ab: Wüste, Tempelzinne, Berg der Versuchung (desertum, pinnaculum, mons). Jesus wird vom Engel in die Wüste geführt ¹³⁴), um dort zu fasten und vom Satan versucht zu werden. Nach dem Fehlschlag nimmt Satan Jesus mit auf die Tempelzinne „super dolium, quod positum sit in medio ludi representans pinnaculum templi“ (Abschn. 34), und nachdem Jesus auch dort standhaft bleibt, führt er ihn „ad alium locum ludi super dolium representans montem excelsum“ (Abschn. 36). Petersen beweist ein feines Gespür, wenn er diesen „alium locum“ mit folgender Begründung in der Nordostecke annimmt: „diese drei schauplätze musten möglichst auseinander liegen, und der weg der sie miteinander verband, musste ein möglichst weiter sein.“ ¹³⁵) Die weiteste Strecke in einem Viereck sei eben die Diagonale. Petersen hat hier die große Bedeutung erkannt, die die sinnfällige Darstellung des Weges, den Jesus geht, besitzt. In diesem Sinne fährt das Spiel fort: Jesus beruft nacheinander die Apostel — die An-

134) Übrigens scheinen hier die Abschnitte 32 und 32a etwas durcheinander geraten zu sein. Es ist nämlich nicht recht einzusehen, wieso das sicherlich als Processionale gedachte „Ductus est Ihesus...“ zwischen der Anrede Satans an Jesus und der Antwort „Swig, Sathan...“ stehen soll, da dieser Dialog offensichtlich schon an Ort und Stelle geführt wird.

135) Petersen, Dirigierrolle, a. a. O. S. 104.

weisungen geben zwischen den Stationen ein „precedat“ (Abschn. 40) an, das „Item“ (Abschn. 42) bedeutet eine Analogie — und wendet sich dann den Juden zu („dirigat viam suam ad Iudeos“ Abschn. 45), die Petersen folgerichtig, da noch eine Reihe weiterer Stationen an diesem Weg liegen, in der Südwestecke postiert. Den Weg zu den Juden markieren in Stationenreihung fünf Krankenheilungen: Cecus, Claudus, Leprosus, Mutus, Infirmus. Die Regieanweisungen lauten nach den jeweiligen Stationen bezeichnend: „procedat ulterius“. Nach der vierten Station wird die Johanneshandlung kurz wieder aufgenommen; Johannes schickt seine Jünger zu Jesus. Nach der Heilung des Infirmus hat sich Jesus dem Standort der Juden genähert. Hier wird sein Weg unterbrochen, er zieht sich auf seinen Standort zurück „donec ordo eum iterum tangat“ (Abschn. 64). Inzwischen vollzieht sich das Schicksal des Johannes, er wird enthauptet und von seinen Jüngern zu Grabe getragen. Jesus erhebt sich und tritt zu den Juden für ein kurzes Wortgefecht. Als ihm die Steinigung droht, zieht er sich wieder zurück. Die weitere Handlung setzt mit Maria Magdalena ein, deren Weltleben kurz gestreift wird. Die folgende Bergpredigt leitet die Umkehr der Sünderin ein. Die nächsten Szenen begeben sich an den Häusern der Maria und Martha sowie des Symon und des pater familias (Abendmahl). Hier werden mit einigen Ausnahmen nur kurze Wege gegangen. Zu diesen Ausnahmen gehört der Gang zum Grab des Lazarus, das sich an der Nordwestecke des Spielfeldes befindet, und vor allem der Einzug in Jerusalem, der so aufwendig wie möglich ausgestaltet wurde. Wiederum ist Gelegenheit zu einer prachtvollen Prozession gegeben, die denn auch nach Kräften ausgenützt wird. Jesus war zuletzt ins Haus des Lazarus und seiner Schwestern zurückgekehrt. Von dort aus schickte er wohl die Jünger nach dem Esel, „quem solutum adducant“ (Abschn. 127a), dort ist sicherlich auch der Ausgangspunkt für den Einzug in Jerusalem. Dieser führte höchstwahrscheinlich diagonal über das Spielfeld, da Petersen die Juden in der Südwestecke annimmt und da Jesus „versus Judeos“ (Abschn. 127a) reitet ¹³⁶).

Nach dem Abendmahl beginnt als großer Stationsweg das Leiden des Herrn, die eigentliche Passion. Sie ist allerdings im Älteren Frank-

136) Ich stelle mich hier gegen Petersen, *Dirigierrolle* a. a. O. S. 115ff., der ein Tor der Stadt Jerusalem in der Südostecke annimmt. Michael hat in seinem etwas geänderten Plan auf die beiden von Petersen angegebenen Tore verzichtet.

furter Passionsspiel noch nicht so stark ausgeprägt, wie das in späteren Spielen der Fall sein wird. Jesus wird zu den loca des Annas, des Kayphas und des Pilatus geschleppt, „die wie ein stationsweg nebeneinander ligen“ ¹³⁷⁾, von hier aus zu Herodes und wieder zu Pilatus und dann zur Kreuzigung. Mit der Grablegung des Herrn, die wiederum in Prozessionsform geschieht, unter dem Gesang des „Ecce quomodo moritur iustus!“ von den Kreuzen zum „monumentum“ an der Nordwestecke, schließt der erste Tag.

Zur Aufführungsform des zweiten Tages, der wie gesagt ganz dem Osterspiel vorbehalten ist, bleibt nur zu bemerken, daß alles, was bei der Behandlung der Kirchenraumspiele um den Osterfestkreis über die Bewegungselemente gesagt wurde, in vergrößertem Maßstab zutrifft ¹³⁸⁾. Die Prozessionen und prozessionalen Gänge (Visitatio, Apostellauf, Heimholung der Seelen) führen über die größtmöglichen Distanzen. Das bedeutet, daß auch hier die Bewegungselemente in ihrem ganzen Gewicht erkannt wurden und dementsprechend ihre intensive Ausformung auf dem vergrößerten Schauplatz erfuhren.

Das Spiel der Dirigierrolle ist eines der ersten Passionsspiele und wahrscheinlich überhaupt das erste, das im Freien aufgeführt wurde. Es verwundert so nicht, daß die großen Möglichkeiten der veränderten Bühnenverhältnisse, die Übertragung auf einen größeren Maßstab, im ersten Teil noch nicht *voll* ausgeschöpft worden sind. Der Leidensweg Jesu, von der Verhaftung bis zur Kreuzigung, bietet sich auf der großräumigen Simultanbühne zur breiten Ausgestaltung geradezu an. Die späteren Spiele nehmen diese Gelegenheit wahr. Im Vergleich wird dies besonders deutlich beim Alsfelder Spiel.

Die Einsamkeit und Verlassenheit, in der Jesus seinen Leidensweg gehen muß, wird schrittweise veranschaulicht in der Ölbergzene. Jesus geht vom Ort des Abendmahls aus mit den elf Jüngern zum Ölberg. Acht läßt er in einer gewissen Entfernung zurück und nimmt nur Petrus, Jacobus und Johannes weiter mit sich. Auch sie müssen schließlich zurückbleiben, Jesus geht allein weiter, um zum Vater zu beten. Dreimal kommt er zu den Jüngern zurück und findet sie jedesmal schlafend, während er mit der Todesangst kämpfte. Diese Verlassenheit erreicht ihren Höhepunkt in dem dreimaligen Ruf des Gekreuz-

137) Petersen, Dirigierrolle, a. a. O. S. 114.

138) Petersen, Dirigierrolle, a. a. O. S. 100ff. hat schon darauf hingewiesen, daß der Text des zweiten Tages die Überarbeitung eines alten Osterspiels ist, das früher selbständig im Frankfurter Dom aufgeführt worden sein muß.

zigten: „Hely Hely lamazabathani hoc est deus meus utquid dereliquisti me“ (v. 6159 bc, 6196 a, 6216 b)¹³⁹). Bis dahin ist aber noch ein weiter Weg, den Jesus ganz allein gehen muß, denn „Discipuli omnes fugiunt preter Johannem et Petrum qui secuntur eum a longe.“ (v. 3425de). An diesem Weg werden nicht nur die Handlungseinheiten als Stationen abgespielt, der Weg selbst wird ganz klar herausgestellt.

Nach der Verhaftung wird Jesus zu Annas geführt. Der Weg dorthin gleicht einem Triumphzug. Die Juden, die in großer Zahl gekommen sind, um Jesus gefangenzunehmen, „ducunt Jhesum ad Annam corizando et cantando . . .“ (v. 3425ab). Zu Gesang und Tanz der Juden kommen noch zwanzig Sprechverse. Auch ein Processionale fehlt nicht: „Et sic chorus canit ,O Juda qui dereliquisti consilium‘, usque dum pervenerint ad domum Anne.“ (v. 3445 ab). Dieser große Aufzug nahm vermutlich seinen Weg über die ganze Spielfläche. Von Annas aus zieht man zu Kayphas, „et in via deludunt eum variis obprobriis“ (v. 3535b). Der Weg von Kayphas zu Pilatus erlaubt wegen seiner größeren Distanz wieder den Gesang des „Jhesus der trogener“, das schon auf dem Weg zu Annas Verwendung gefunden hatte. Pilatus schickt Jesus zu Herodes („In via faciunt sibi obprobria et canunt ,Jhesus der trogener‘ etc.“ v. 4024bc), von ihm aus geht es nochmals zurück zur entscheidenden Station, zu Pilatus. Dort wird das Urteil gesprochen. Die Spannung auf diesen Höhepunkt hin wird dadurch unterstrichen, daß der Gang zu Pilatus lediglich von dem „Silete“ der Engel begleitet wird.

Besondere Sorgfalt wird auf die Darstellung des „Kreuzweges“¹⁴⁰) verwendet, also jener Wegstrecke vom Palast des Pilatus bis zur Hinrichtungsstätte auf Golgatha. Nachdem Jesus unter der Last des Kreuzes zunächst zusammengebrochen ist, muß Symon ihm das Kreuz tragen helfen. Dann heißt es: „Et sic portant crucem paulatim¹⁴¹) transeundo, sequentibus filiis Jherusalem.“ (v. 5419 ab). Es muß wohl kaum mehr gesagt werden, daß sich hier ein umfangreicher Zug formiert mit den beiden Schächern, den Henkersknechten, den Juden und den „Töchtern Jerusalems“ sowie Annas und Kayphas

139) Die Absicht, die Einsamkeit und Verlassenheit des Helden hier besonders eindringlich darzustellen, wird durch den *dreimaligen* Ausruf deutlich. In den Evangelien spricht Jesus diesen Satz nur einmal (Matth. 27, 46; Mark. 15, 34).

140) Vgl. unten S. 102.

141) In den Ausgaben: *pausatim*.

(vgl. v. 5437 a—c). Nach der Begegnung mit Veronica, die Jesus das Schweiß Tuch reicht — quasi eine erste Station am Kreuzweg —, wird dieser Weg höchst wirkungsvoll gestaltet durch die Verwendung der „Heilandsklagen“ aus der Karfreitagsliturgie. An dieser Stelle heißt es: „Jhesus procedit ultra paulatim et in via cantat submissa voce illa cantica sequentia: ‚Popule meus quid feci tibi aut in quo contristavi te? responde mihi‘.“ (v. 5495a—d) Dreimal wird der lateinische Gesang und der ihm folgende deutsche Sprechtext unterbrochen durch die Anweisungen „Iterum Jhesus procedit modicum . . .“ (v. 5503a), „Jhesus iterum procedit . . .“ (v. 5511a), „Johannes ¹⁴²⁾ iterum procedit . . .“ (v. 5519a). Danach wendet sich Jesus in der vorletzten Station („Jhesus stat.“ v. 5519b) an die weinenden Töchter Jerusalems, und anschließend folgt die lapidare Regieanweisung „Hic perventus est ad locum Calvarie.“ (v. 5559a), die den Beginn der letzten Kreuzwegstation bezeichnet.

Es mag aus dieser Beschreibung deutlich geworden sein, daß in diesem Spiel die großen Möglichkeiten der mittelalterlichen Bühnenform weitestgehend genutzt worden sind, um dramatisch und theatralisch das Leben und Leiden Gottes auf der Erde vor Augen zu stellen. Es kann aber nach allem auch kein Zweifel daran bestehen, daß das primäre Kennzeichen der mittelalterlichen Spielpraxis eben *nicht die Simultaneität* ist, sondern viel deutlicher die *Sukzessivität*, die strukturell bereits an der einfachen Episodenreihung abzulesen ist, darüber hinaus aber dem so häufig und in so entscheidender Funktion verwendeten „Weg“ immanent ist.

Dem Mittelalter, das so stark in Symbolen dachte, konnte die Trächtigkeit des Wegbildes nicht entgehen. Es wurde zur Darstellung und zugleich zur Interpretation dessen eingesetzt, was man als das bedeutendste Ereignis der ganzen Menschheitsgeschichte verstand. Vierterlei Umstände begünstigten das Zustandekommen der Großform des Passionsspieles mit dem „Weg“ als Gerüst.

Die immer gleichbleibende epische Vorlage, die Evangelien, aus denen die Spiele von der Keimzelle der Visitatio bis zu den großen Welttheatern auf dem Marktplatz ihren Stoff bezogen, bewirkte eine langsame und allmähliche Entwicklung. Die relative Unselbständigkeit der Bearbeiter (von „Autoren“ kann man in den meisten Fällen kaum sprechen) ist der Grund für die weitgehende Verwandtschaft

142) Sinngemäß muß es hier wohl heißen: „Jhesus . . .“

der Texte untereinander. Sie verhindert aber auch eine durchgängige dramatische Konzeption, so daß neu hinzugefügte Episoden nicht zu einem kunstvollen dramaturgischen Gebilde mit dem vorhandenen Komplex zusammengeflochten, sondern meist einfach angereiht wurden. Dem Reihenprinzip der Texte entspricht auch die Form der Bühne: Je mehr Episoden die Spiele einbeziehen, desto mehr Spielorte werden nötig. Sie werden nach dem gleichen Verfahren den bereits vorhandenen angereiht, freilich nicht willkürlich, vielmehr waltet das Prinzip des mittelalterlichen Symboldenkens, das die Spielorte „sub specie aeternitatis“ anordnet. Dies bedeutet unter anderem, daß die Initiatoren der Spiele weit bessere Regisseure als Dichter waren. So entsteht die bereits beschriebene Form der Simultanbühne, auf der alle Zeit und alle irgend möglichen Orte in *einem* Brennpunkt gesammelt werden. Die ausgeprägte Fähigkeit zur Stilisierung und Symbolisierung schafft ein *Weltmodell*, in dem sich jede mögliche Handlung der drei großen Kreise, des göttlichen, menschlichen und teuflischen Bereichs, abspielen kann. In der Realität der Aufführung geschieht dies jedoch im sukzessiven *Nacheinander* (auch räumlich!). Was sich schließlich auf dieser Bühne ereignet, ist wirkliches Welt-Theater, ist grandioses Schau-Spiel.

Der „Weg“ ist — wie schon mehrfach betont — im poetischen Bereich seiner Herkunft nach epischer Natur. Die getreue und möglichst vollständige Hereinnahme der epischen Vorlage der Evangelien ins Drama, die nicht in erster Linie eine Folge von Unselbständigkeit ist, sondern primär der Ehrfurcht vor den heiligen und einzig wesentlichen Texten entspringt, schließt die Übernahme all der Wege, die dort gegangen werden, mit ein. Drama und Bühne sind davon gleichermaßen beeinflusst. Bei der bloßen Übernahme bleibt es jedoch nicht, vielmehr werden die großen Möglichkeiten zur Symbolbildung, die in diesem Element stecken, erkannt und genutzt. An dem Stationsweg des Salvators ist der Handlungsablauf orientiert. Daß darin nicht lediglich eine Analogie zur epischen Vorlage besteht, zeigt die intensive Durchformung dieses Weges, der aktuelle Handlung, Strukturprinzip und zugleich *Bild* ist. Diese Kontamination betrachten wir als Kennzeichen für echtes Symbol. In der symbolhaften Darstellung des Lebens- und Leidensweges des Salvators wurde die dramatische und theatralische Formel gefunden, scheinbar disparate Episoden in *einem* Punkt zu sammeln und als Ganzes aufleuchten zu lassen.

Freilich darf man nicht in den Fehler verfallen, jeden einzelnen Gang symbolisch ausdeuten zu wollen, vgl. Anm. 132, wie auch der Aufbau der Simultanbühne nicht bis in alle Einzelheiten auf Symbolhaftigkeit zurückgeführt werden kann. Eine derartige Überinterpretation wurde in diesen Ausführungen nach Möglichkeit zu vermeiden gesucht¹⁴³).

Für die Struktur des Bewegungsdramas lassen sich jetzt, nach Betrachtung einiger Gesichtspunkte des mittelalterlichen geistlichen Dramas und Theaters unter dem Aspekt des „Weges“, zwei Thesen aufstellen:

1. Bewegungsspiel heißt, daß sich das gesamte Spielgeschehen fortbewegt, die Verlegung der Handlung von einem Schauplatz auf einen anderen bedeutet zugleich ein „Weiterwandern“ des ganzen Spiels. Dieser aus dem prozessionalen Bereich gewonnene Typ wird auch von der Prozession getragen. Handlungseinheiten sind Stationen an einem Prozessionsweg, der einmal durch Einschmelzung von Wegmotiven aus der epischen Vorlage in die liturgische Form entstanden sein kann, oder aber als religiöse Übung für sich existiert. Die eindeutige Sukzessivität dieses Bewegungsstils verbietet es, irgendwo von Simultaneität zu sprechen.
2. Das Bewegungsspiel kann orientiert sein an *einer* zentralen Gestalt. Es verfolgt deren Weg, der so in der Lage ist, die Struktur des Stückes zu konstituieren. Handlungseinheiten sind die Haltepunkte am Weg des Einen, Stationen. Auch hier liegt ein deutliches Nacheinander vor.

143) Eine Untersuchung des Phänomens der im Mittelalter weit verbreiteten Prozessionsspiele erweist, daß diese eigenartige Form der dramatischen Repräsentation auf die Dauer aus inneren Gründen nicht lebensfähig war. Es gibt nur eine einzige Möglichkeit, in der diese Form existieren kann: wenn die thematische Gegebenheit des Kreuzweges mit der äußeren Form der Prozession als Ausdrucksmittel verschmolzen wird, ergibt sich ein homogenes dramaturgisches Gebilde. Diese Bedingungen erfüllten sich in der Wiener Passion, vgl. Kindermann, a. a. O. S. 259ff.

Über die Problematik der Prozessionsspiele informieren Oskar Sengpiel, Die Bedeutung der Prozessionen für das geistliche Spiel des Mittelalters in Deutschland, Breslau 1932 (= Germanistische Abhandlungen Bd. 66) und besonders Neil C. Brooks, Processional Drama und Dramatic Processions in Germany in the Late Middle Ages, JEGP XXXII, 1933. Eine Zusammenfassung gibt Wolfgang F. Michael, Die geistlichen Prozessionsspiele in Deutschland, Baltimore 1947 (= Hesperia 22).

Die Passionsspiele stellen eine Mischung beider ganz rein höchst selten existierender Typen dar.

2. Der unbehauste Weltenwanderer: Faust

Wie ein erratischer Block liegt in der Geschichte des deutschen Dramas und überhaupt der deutschen Literatur „das fragliche wundersame Werk“¹⁴⁴⁾ Goethes, „Faust — eine Tragödie“. Es ist nach Gehalt und Gestalt so verschieden von allem in der dramatischen Literatur Geschaffenen, daß es in keines der geläufigen Schemata zu passen scheint. Das, was an Stoffen und Formen der dramatischen Gattung zukomme und was ihr fernzubleiben habe, glaubte man bis kurz vor den Zeitpunkt, an dem der „Faust“ zum erstenmal von Goethe konzipiert wurde, einigermaßen fixiert zu haben: das regelmäßige Drama mit dem Aufbauprinzip der drei Einheiten, die aus Aristoteles von den französischen Klassizisten abgeleitet worden waren. In einem solchen Schema wäre freilich für eine Verwendung des „Weges“ kein

144) Goethe, Briet an Riemer vom 29. 12. 1827, Weimarer Ausgabe, 4. Abt., 43. Bd., S. 219.

Es ist nahezu unmöglich, die Bibliotheken, die über dieses berühmteste Werk der deutschen Literatur geschrieben wurden, auch nur zu lesen, viel weniger, sie zu verarbeiten. Desgleichen scheint es hoffnungslos zu sein, auch nur *einen* neuen Gedanken darüber fassen zu wollen, der nicht bereits gedacht und niedergeschrieben wäre. Dennoch ist eine Auseinandersetzung damit immer wieder nötig und auch möglich, eine Tatsache, die nicht zuletzt die Einzigartigkeit dieses Werkes ausmacht. Max Kommerell tröstet den, der an einer solchen Aufgabe verzweifeln möchte: „Jeder Zug an einem Werk ist angewiesen auf Bedingungen des Deutens, die sich in irgendeinem Lebenden erfüllen... Das Werk ist unerschöpflich. Es verwandelt sich mit den Zeiten, unabhängig von dem, was es im Bewußtsein des Dichters war. Und da sein Sinn es selber ist, wird es nie zu Ende begriffen sein.“ (Max Kommerell, Faust II. Teil. Zum Verständnis der Form, = in: Geist und Buchstabe der Dichtung, 2. Aufl., Frankfurt/Main 1942, S. 9).

Aus den oben erwähnten Gründen mußte aus der Faust-Literatur eine Auswahl getroffen werden, die sich nach folgenden Gesichtspunkten richtete: 1. Veröffentlichungen möglichst jüngeren Datums; 2. Komplementarität der Meinungen, um einen Überblick über die Möglichkeiten des Deutens und Abstand von Einzelthesen zu gewinnen; 3. überwiegend Deutungen nach der Form, da diese Arbeit sich vorwiegend mit formalen Gegebenheiten zu befassen hat. Aus dem letzt-erwähnten Grund wird auch im Ganzen des Kapitels nur dort, wo es unumgänglich nötig ist, der Versuchung zu inhaltlicher Darstellung nachgegeben werden. Zur Zitierweise: Die Werke werden im allgemeinen nach der Hamburger Ausgabe, die Briefe und Gespräche sowie die Paralipomena nach der Artemis-Gedenkausgabe zitiert (vgl. Literaturverzeichnis). Siglen: HA und AG.

Platz. Auch die eruptive Sprengung der als Fesseln empfundenen Formen durch die jungen Männer des Sturm und Drang unter dem Einfluß der shakespeareschen Dramen brachte in dieser Hinsicht nichts wesentlich Neues, da — wie bereits festgestellt — die shakespearesche Struktur im allgemeinen lediglich eine Ortsvielheit aufweist, die sich aus der demonstrativen Gebärde des arrangierenden dichterischen Subjektes ergibt, nicht aber am Weg eines wandernden Dramenhelden orientiert ist. Hier auftretende „Wege“ weisen in den seltensten Fällen über sich hinaus, sie haben fast ausschließlich episodische Bedeutung.

Die deutsche Klassik versuchte, zwischen den Extremen der Aufklärung und des Sturm und Drang einen Ausgleich herzustellen, indem sie sich in unermüdlicher Diskussion mit dem Gattungsproblem auseinandersetzte. In all diesen Überlegungen ist das Formproblem immer mit der Frage nach dem Inhalt verknüpft. Man erspürte das Aufkommen neuer Inhalte und erkannte daraus die Notwendigkeit neuer Formen. Es ist ein langer Weg von der rückhaltlosen Anerkennung der aristotelischen Forderungen bis zu dem Satz, den Schiller am 26. Juli 1800 an Goethe schreibt:

„Man muß . . . sich durch keinen allgemeinen Begriff fesseln, sondern es wagen, *bei einem neuen Stoff die Form neu zu erfinden*, und sich den Gattungsbegriff immer beweglich erhalten.“¹⁴⁵⁾

Noch drei Jahre vorher, am 26. Juni 1797, hatte Schiller an Goethe über den „Faust“ geschrieben:

„Was mich daran ängstigt ist, daß mir der Faust seiner Anlage nach auch eine Totalität der Materie nach zu erfordern scheint, wenn am Ende die Idee ausgeführt erscheinen soll, und für eine so hoch aufquellende Masse finde ich keinen poetischen Reif, der sie zusammenhält. Nun, Sie werden sich schon zu helfen wissen.“¹⁴⁶⁾

Das zentrale Problem in den Diskussionen der beiden klassischen Briefpartner über den „Faust“ ist, daß dessen Stoff und Thematik alle bekannten Formen des Dramas sprengen müsse. Der „poetische Reif“, den Goethe schließlich um die Stoffmasse des „Faust“ schlug, ist dementsprechend anders geartet als alles bisher Dagewesene und auch von Schiller Gewagte.

145) AG Bd. 20, S. 804, Hervorhebung v. Verf.

146) AG Bd. 20, S. 365.

Allein die Wahl der Gattung ist schon ungewöhnlich. Denn hier wird nicht nur die gesamte geistige Existenz eines Helden abgehandelt, sondern ein ganzes Heldenleben wird verfolgt, ein Sujet, das gemeinhin dem Epos vorbehalten zu sein schien. Dazu konnte festgestellt werden, daß der „Weg“ dem Begriff „Leben“ zugeordnet sein kann und daher häufig Zentralmotiv und Aufbauprinzip epischer Werke wird. Aufgabe des Dramas aber schien es nach den „Regeln“ zu sein, den einmaligen tragischen Augenblick zu fixieren, in dem sich ein solches Leben kristallisierte. Die Darstellung des Heldenlebens weist bereits die Autorität des Aristoteles dem Heldenlied, also dem Epos, zu. Ein solcher Stoff kann nach seiner Meinung auch keine Einheit der Handlung ergeben, denn

„... eine Handlung ist nicht, wie manche meinen, schon dann eine, wenn es sich nur um *einen* dreht. Denn es geschieht ja unendlich viel, von dem manches nie zur Einheit taugt. So gibt es auch viele Handlungen eines einzigen, aus denen nie eine einheitliche Handlung wird. Daher sind, wie es scheint, alle die Dichter auf dem falschen Wege, die ein Herakles- oder Theseusgedicht oder dergleichen gedichtet haben. Denn sie meinen, um den einen Herakles müsse es wohl auch eine einheitliche Handlung geben.“¹⁴⁷⁾

Goethe aber hat aus einem Heldenleben ein Drama gemacht und nannte es gar noch „Tragödie“. Es überrascht nach allem nicht, daß Goethe sich beim „Faust“ nach seinen eigenen Äußerungen „die neue Theorie des epischen Gedichts zustatten kommen“¹⁴⁸⁾ ließ.

In dem Aufsatz „Über epische und dramatische Dichtung“ hatten die beiden Klassiker die Ergebnisse ihrer Bemühungen um die Theorie der Gattungen zusammengefaßt. Einige Sätze daraus machen deutlich, was Goethe mit der „Theorie des epischen Gedichts“ meint:

„Das epische Gedicht stellt vorzüglich persönlich beschränkte Tätigkeit, die Tragödie persönlich beschränktes Leiden vor; das epische Gedicht den *außer sich wirkenden* Menschen; Schlachten, Reisen, jede Art von Unternehmung, die eine ge-

147) Aristoteles, Poetik 51a. Zitiert nach: Aristoteles, Poetik, übersetzt und erläutert von Dr. Paul Gohlke, Paderborn 1959 (Bd. 4 der Gesamtausgabe).

148) Brief an Schiller vom 27. 6. 1797, AG Bd. 20, S. 366. Der Stoff des „Faust“ ist ebenfalls ursprünglich episch. Die „Puppenspielfabel“ basiert, vermutlich auf dem Umweg über Marlowe, auf den sogenannten „Volksbüchern“. Marlowes Drama lernte Goethe erst 1818 kennen (vgl. Goethes Faust, kommentiert von Erich Trunz, Hamburg 1963 = 101. Band der Reihe „Die Bücher der Neunzehn“, S. 433).

wisse sinnliche Breite fordert; die Tragödie den *nach innen geführten* Menschen, und die Handlungen der echten Tragödie bedürfen daher nur wenigen Raums.“¹⁴⁹⁾

An erster Stelle der Welten, die zur Anschauung gebracht werden sollten, steht zunächst die räumliche Ausdehnung, die physische Welt, „... und zwar *erstlich* die *nächste*, wozu die dargestellten Personen gehören und die sie umgibt. In dieser steht der Dramatiker meist auf *einem* Punkte fest, der Epiker bewegt sich freier in einem größern Lokal; *zweitens* die *entferntere* Welt, wozu ich die ganze Natur rechne. Diese bringt der epische Dichter, der sich überhaupt an die Imagination wendet, durch Gleichnisse näher, deren sich der Dramatiker sparsamer bedient.“¹⁵⁰⁾

Durch alle die Voraussetzungen, die hier zusammengetragen wurden (Öffnung der Form, Darstellung eines Heldenlebens, epische Handhabung der dramatischen Form), ist die Verwendung des „Weges“ im Drama wieder möglich geworden, und es müßte daraufhin theoretisch ein leichtes sein, den „Faust“ im Sinne eines dramatisierten Entwicklungsromanes der Form nach zu deuten. Hier aber erheben sich sogleich ernste Bedenken: Denn Goethe hat mit dem „Wilhelm Meister“ ausdrücklich die epische Form benützt, und man darf nicht annehmen, daß er beim „Faust“ in der Wahl der Gattung willkürlich verfahren ist.

An dieser Stelle ist es wohl angebracht, mit einigen Worten auf die beiden Hauptrichtungen der „Faust“- Interpretation einzugehen. Die Frage, über der sich die Interpretatoren in zwei Lager spalteten und die auch hier zur Debatte stehen muß, lautet: Entwickelt sich Faust zur Vollkommenheit hin oder nicht?

Bejaht wird diese Frage von der älteren, der „perfektibilistischen“ Deutung, die sich in ihrer Argumentation auf einige Goethesche Äußerungen stützt¹⁵¹⁾ und die in der „sozialen Tat“ die Erfül-

149) Goethe/Schiller, Über epische und dramatische Dichtung, HA Bd. 12, S. 250.

150) Ebd.

151) Vgl.: „Es gab noch manche andere, herrliche, reale und phantastische Irrtümer, in welche der arme Mensch sich edler, würdiger, höher als im ersten gemeinen Teile geschieht, verlieren durfte.“ (W.F. Riemer, Mitteilungen über Goethe, AG Bd. 23, S. 793)

Vgl. weiter: „...daß es für immer die Entwicklungsperiode eines Menschengeistes festhält...“ (Goethe, Anzeige von „Faust, tragédie de monsieur de Goethe. Paris 1828“, HA Bd. 12, S. 354).

Vgl. schließlich noch Paralipomenon 1, AG Bd. 5, S. 541.

lung „faustischen Strebens“ sieht. Die Gegenreaktion setzte schon sehr früh ein, sie wurde forciert durch die Arbeiten Hermann Türcks um die Jahrhundertwende¹⁵²⁾ und gipfelte in dem temperamentvollen Angriff von Wilhelm Böhm im Jahre 1933: „Faust der Nichtfaustische“¹⁵³⁾. Die Wissenschaft hat sich mittlerweile mehr und mehr mit der neueren Deutung befreundet, die einen eindeutigen Entwicklungsgedanken bei Faust ablehnt; nur wenige Veröffentlichungen sprechen noch von einer „Höherentwicklung“ Fausts, und auch dann höchst vorsichtig und sehr modifiziert. So ist etwa Benno von Wiese der Meinung, daß eine perfektibilistische Deutung dem Wesen des Werks nicht gerecht werden könne, eine solche Deutung löse das Tragische vom Entwicklungsgedanken her auf und es dürfe eben nicht übersehen werden, daß der „Faust“ vom Dichter „Eine Tragödie“ genannt worden ist.

„Wohl wächst Faust über die magischen Beschwörungen und über die schwere Schuld seiner Liebe im ersten Teil hinaus und gelangt in Idee und Wirklichkeit zu einer Weltdurchdringung, die an Gewicht und Weite sich mit dem Ichbekenntnis des ersten Teils nicht mehr vergleichen läßt. Sittliche Vervollkommenung, Entwicklung von der Verworrenheit zur Klarheit, vom sinnlich Getrübten zur geistigen Erkenntnis ist das nicht. Je größer der Kreis wird, den die Magie lebenshungrig dem Dasein raubt, um so unauflösbarer wird auch die Verstrickung, in die der ‚irrende‘ Mensch gerät. Das Dämonische und die in ihm lauende Gefahr nimmt nicht ab, sondern zu . . .“¹⁵⁴⁾

Und weiter:

„Wenn Faust die Welt sich im magischen Durchschreiten aneignet, so wird er dabei größer, mächtiger, umfassender, und nur in diesem eingeschränkten Sinne darf von Entwicklung geredet werden, aber er muß auch zugleich erfahren, daß sich ihm das Ewige immer wieder von neuem entzieht.“¹⁵⁵⁾

152) Vgl. Hans Schwerte, Faust und das Faustische, Stuttgart 1962, S. 232ff. und ebd. Anm. 145 zu Kap. VII. Zu Bericht und kritischer Wertung der beiden Forschungsrichtungen vgl. auch Werner Milch, Wandlungen der Faustdeutung, ZfdPh Bd. 71, 1951/52, S. 23—38.

153) Wilhelm Böhm, Faust, der Nichtfaustische, Halle 1933.

154) Benno von Wiese, Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel, 6. Aufl., Hamburg 1964, S. 164f.

155) Ebd. S. 166.

Eine Entscheidung in dieser Frage ist wichtig zur Deutung der Form, sie kann aber auch umgekehrt aus der Untersuchung der Form heraus beantwortet werden. Die Form des „Faust“ ist nicht die eines dramatisierten Abenteuer- oder Entwicklungsromans mit einlinig verlaufender, immer am Helden orientierter Handlung. „Faust“ ist der Kampf eines durch Magie und Dämon gesteigerten prometheischen Ich mit kosmischen und dämonischen Mächten im Rhythmus von Sich-Verselbstnen und Sich-Entselbstigen ¹⁵⁶). Durchdringung und Aneignung der Welt in allen ihren Formen ist der Stil, in dem dieser Kampf geführt wird, die ganze reale und auch nur denkbare Welt ist das Feld, auf dem er ausgetragen wird in kaum fixierbaren, schillernden Zeiträumen, die schließlich dreitausend Jahre umspannen. Der kausale Zusammenhang ist aufgelöst: „Der Bezug von Ursache und Wirkung wird durch den Bezug des *geistig Zusammengehörigen* ersetzt.“ ¹⁵⁷) Dem nicht genug: Das Spiel ist außerdem in einen transzendenten Rahmen gestellt, der immer wieder in die Handlung eingreift und das Binnengeschehen zu objektivieren vermag. Er ergibt eine dritte Valenz neben den Kategorien Ich und Welt und ruft so neue Schichtungen hervor.

Von dieser hochdifferenzierten Struktur des „Faust“, von dem Benno von Wiese sagt, er sei ein Drama, „das gleichsam seine eigne Gattung ist“ ¹⁵⁸), müssen erst einige Hauptlinien nachgezeichnet werden, damit die Rolle des „Weges“ innerhalb der Gesamtanlage ausgespielt werden kann. Einige wesentliche Züge der Thematik können dabei nicht unberücksichtigt gelassen werden.

Die räumlichen Dimensionen des ganzen Spiels (also nicht bloß von Fausts Weg) umreißen die in anderem Zusammenhang schon einmal zitierten Verse aus dem „Vorspiel auf dem Theater“:

So schreitet in dem engen Bretterhaus
Den ganzen Kreis der Schöpfung aus
Und wandelt mit bedächt'ger Schnelle
Vom Himmel durch die Welt zur Hölle. (v. 239—42) ¹⁵⁹)

156) Vgl. Dichtung und Wahrheit, 8. Buch, HA Bd. 9, S. 353.

157) Kommerell, Zweiter Teil, a. a. O. S. 32f.

158) Wiese a. a. O. S. 125. Darüber hinaus umschreibt Wiese die Form des „Faust“ folgendermaßen: „... diese Dichtung ist zugleich *Tragödie* und *Mysterienspiel*, eine in den Rahmen eines *Mysteriums* gefaßte *Tragödie*.“ (ebd. S. 123).

159) Die meisten Kommentatoren sehen in dem „... zur Hölle“ ein Rudiment des ursprünglichen Planes, Mephisto einen „Epilog im Chaos auf dem Weg

Der transzendente Rahmen des Spiels setzt die Maßstäbe und gibt die Perspektiven des Weltspiels vom Unbehausten: Im „Prolog im Himmel“ ist nach einer allgemeinen Charakterisierung des Menschen in seiner Zerrissenheit durch Mephisto (v. 281—92) Faust sogleich im Gespräch gegenwärtig. Die Übereinkunft zwischen Gott und dem Teufel, in der Mephisto scheinbar freie Hand gegenüber Faust gelassen wird, gibt ein äußeres Programm, während im Gegenstück dazu, der Wette¹⁶⁰) Faust — Mephisto, das „innere“ Programm festgelegt wird. An dieser entscheidenden Stelle, die Verlauf und Ausgang des ganzen Dramas programmatisch vorwegnimmt, tritt der „Weg“ als Zentralwort auf:

Was wettet Ihr? den sollt Ihr noch verlieren,
Wenn Ihr mir die Erlaubnis gebt,
Ihn meine Straße sacht zu führen! (v. 312—14)

... ..
Nun gut, es sei dir überlassen!
Zieh diesen Geist von seinem Urquell ab,
Und führ' ihn, kannst du ihn erfassen,
Auf deinem Wege mit herab,
Und steh beschämt, wenn du bekennen mußt:
Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange
Ist sich des rechten Weges wohl bewußt. (v. 323—29)

Dem entspricht dann auch die Formulierung des Programms, wie es Mephisto nach seiner Wette mit Faust¹⁶¹) bekanntgibt:

Den schlepp' ich durch das wilde Leben,
Durch flache Unbedeutenheit,
Er soll mir zappeln, starren, kleben ... (v. 1860—62)

Mephistos Ziel ist es demnach, Faust zu fixieren, er will ihn schließlich an der *Bewegung* hindern. Zu erreichen sucht er dies, indem er sein „Opfer“ von Ort zu Ort schleppt. Der innere Widerspruch in seinen Absichten deckt sich mit der Paradoxie seines Wesens, das der Herr schließlich zu Fausts *Rettung* einsetzt: Damit jener *nicht* in die „unbedingte Ruh“ versinke, gibt er ihm den Gesellen zur Seite, „Der reizt und wirkt und *muß* als Teufel *schaffen*.“ (v. 343, Hervorhebung vom Verf.) Aber Mephisto ist eben „Ein Teil von jener Kraft, Die

zur Hölle“ (vgl. Paralipomenon 1, AG Bd. 5, S. 451) sprechen zu lassen. Daraus geht gleichfalls hervor, daß sich die zitierten Verse nicht auf Faust allein, sondern auf das ganze Spiel beziehen. Vgl. auch Anm. 165.

160) Die Abmachung zwischen Faust und Mephisto ist kein Teufelspakt im Sinne der Faustsage. Vgl. Hermann August Korff, Geist der Goethezeit, 2. Bd., 4. Aufl., Leipzig 1958, S. 384ff.

161) Vgl. Korff ebd.

stets das Böse will und stets das Gute schafft.“ (v. 1335f.) Die absurde Dialektik des stets verneinenden Geistes wendet sich gegen ihn selbst.

Der „Prolog im Himmel“ entläßt das irdische Spiel und dieses mündet am Ende des zweiten Teils nach einer unendlich scheinenden Zeit von verwirrender Vielfalt des Geschehenen wieder in die Transzendenz ein, in einen Himmel allerdings, der von dem des Prologs grundverschieden ist. Die Fülle der Symbole und der Reichtum wie die Schärfe der Gedankenwelt, die diesen Himmel auszeichnen, lassen den des ersten Teils beinahe als puppenspielhaft-naiv erscheinen. Hier herrscht das Prinzip der von oben einwirkenden Liebe vor:

Und hat an ihm die Liebe gar
 Von oben teilgenommen,
 Begegnet ihm die selige Schar
 Mit herzlichem Willkommen. (v. 11938—41)

Wie der zweite und der dritte Akt das Werden und den Eros zum Thema hatten, so ist die letzte Szene der ganzen Dichtung die wahrhaftige Apotheose des Eros, in christlichen Symbolen ausgedrückt ¹⁶²⁾, wobei der Eros gewisse Züge der caritas annimmt, wenn nicht gar mit ihr zusammenfällt. Die Liebe, von Goethe im Weiblichen immer am reinsten begriffen (Gretchen, Galatee, Helena), verbindet sich in der Mater gloriosa mit dem Ewigen. Folgerichtig tritt Gretchen an dieser Stelle wieder auf. Ihre rein sich hingebende, wenn auch schuldig gewordene Liebe kann, zusammen mit der Verzeihung schenkenden Gottesmutter, Faustens Unsterbliches hinanziehen: „Wenn er dich ahnet, folgt er nach.“ (v. 12095)

Zweierlei sind so die Gründe für Fausts Rettung: Die rastlose Tätigkeit der entelechischen Monade *und* die hinanziehende Liebe aus dem ewigen Bereich ¹⁶³⁾. In diesem eigentümlichen Raum zwischen

162) Vgl. das Gespräch mit Eckermann am 6. 6. 1831: „Übrigens werden Sie zugeben, daß der Schluß, wo es mit der geretteten Seele nach oben geht, sehr schwer zu machen war und daß ich, bei so übersinnlichen, kaum zu ahnenden Dingen, mich sehr leicht im Vagen hätte verlieren können, wenn ich nicht meinen poetischen Intentionen, durch die scharf umrissenen christlich-kirchlichen Figuren und Vorstellungen, eine wohlthätig beschränkende Form und Festigkeit gegeben hätte.“ (AG Bd. 24, S. 504).

163) Vgl. dazu in demselben Gespräch mit Eckermann: „In diesen Versen (v. 11934—41, Verf.) ... ist der Schlüssel zu Fausts Rettung enthalten. In Faust selber eine immer höhere und reinere Tätigkeit bis ans Ende, und von oben die ihm zu Hülfe kommende ewige Liebe. Es steht dieses mit unserer religiösen Vorstellung durchaus in Harmonie, nach welcher wir nicht bloß durch eigene Kraft selig werden, sondern durch die hinzukommende göttliche Gnade.“ (AG Bd. 24, S. 504) Es kann also keine Rede davon sein, daß Faust durch immer

Eros, caritas und Gnade (gratia) vollzieht sich Fausts Aufstieg vom menschlichen Irren ¹⁶⁴) zu göttlicher Klarheit, im Prozeß der „Umartung“ (vgl. v. 12099). Von der „geeynten Zwienatur“ (vgl. v. 11962) löst die ewige Liebe die Irdischkeit ab; aus dem „Puppenstand“ (v. 11982) fährt Faust, nachdem er „Der alten Hülle sich entrafte“ (v. 12089) als der „Nicht mehr Getrübte“ (v. 12074) empor zum „neuen Tag“ (vgl. v. 12093), eben zur „Klarheit“, wie der Herr es im Prolog vorweggenommen hatte (vgl. v. 309).

So schließt sich der weitgespannte Bogen des Spiels: Das Binnenspiel mündet wieder in die Rahmenhandlung ein und findet dort seine Erfüllung und Auflösung. Zugleich aber wird deutlich, daß der Rahmen nicht bloß eine starre Klammer bildet, denn am Schicksal Fausts hat die Liebe „Von oben teilgenommen“ (v. 11939), und zwar tätig eingreifend. Mehrfach bricht der Rahmen in die Binnenhandlung ein und läßt sie so als zum Teil von außen her bewegt erscheinen. Gerade an Stellen, die für den Verlauf der Handlung besonders wichtig sind, ist dies zu beobachten.

Am meisten ins Auge fällt die Fausts Tod folgende Szene „Grablegung“: Die Engel entreißen Mephisto und seinen Helfershelfern „Faustens Unsterbliches“ (vor v. 11825), das Mephisto bereits als sicheren Besitz angesehen hatte. Die „Liebe“ in ihrer ganzen Widersprüchlichkeit als eines der Hauptthemen der ganzen Dichtung tritt wieder in den Vordergrund. Die Engel singen davon: „Liebe nur Liebende/Führet herein!“ (v. 11751f.). In Mephisto wird sie negativ gespiegelt, der in „absurde Liebschaft“ (v. 11838) zu den „Wetterbuben“ (v. 11767) verfällt und so um seine Beute gebracht wird ¹⁶⁵). Als

reinere und höhere Tätigkeit sich die Erlösung sozusagen „verdient“ hätte, sich gar hätte selbst erlösen können, wie das noch Staiger (Goethe, Bd. 3, Zürich 1959) und teilweise auch Korff glauben. Das „Wer immer strebend sich bemüht“ bleibt lediglich *Vorbedingung* für das „Den können wir erlösen“. Die Erlösung selbst ist ein Gnadentat der von oben einwirkenden Liebe, die aber ihrerseits wieder auf „Bedingungen“ angewiesen ist.

164) Auch Fausts letzte Taten sind Irrtümer, er ist im Irdischen nicht, wie er (und mit ihm viele Kommentatoren) meint, ans Ziel gekommen. Es sind „Irrtümer, in welche der arme Mensch sich . . . verlieren durfte.“ Wenn er sich darein auch „edler, würdiger, höher als im ersten gemeinen Teile geschieht“ (vgl. Anm. 151) verliert, so bleiben es doch Irrtümer.

165) Wir begegnen in dieser Szene übrigens einem alten Bekannten wieder: „(Der greuliche Höllenrachen tut sich links auf.)“ (nach v. 11643). Diese bewußte Hindeutung auf mittelalterliche Mysterienspiele (Goethe möglicherweise durch die barocke Bühnentradition bekannt) mutet in unserem Zusammenhang geradezu beängstigend an, eben weil es schon beinahe zu sehr zusammenpassen will. Dies

weiterer Einbruch des Rahmens kann die Erscheinung Gretchens auf der Walpurgisnacht, die Faust aus dem Sinnentaumel reißt, gedeutet werden (v. 4183ff.), ebenso das Wolkengebilde in der Szene „Hochgebirg“ (v. 10055ff.), Gretchen „Als jugenderstes, längstentbehrtes höchstes Gut“ (v. 10059), von dem Faust sagt: „Und *zieht* das Beste meines Innern mit sich fort.“ (v. 10066)¹⁶⁶). In diesem Zusammenhang könnte auch auf die Osternacht hingewiesen werden (vgl. aber dazu Anm. 165).

Dem „Prolog im Himmel“ folgt sofort der Auftritt Fausts, der schon dort Gegenstand des Gesprächs gewesen ist. Er ist lange Zeit (mit Ausnahme des kurzen Intermezzos mit Wagner) die einzige agierende Person. Es beginnt die Tragödie des einsamen, verzweiferten Gelehrten, formal konsequent als Monodrama mit allen einschlägigen Ingredienzien der Form: Anrede an Bilder, Gespräch mit Geistererscheinungen etc. Der Raum hat dabei eine entscheidende Funktion, er wirkt mit, den seelischen Zustand des Protagonisten darzustellen: Das Monodrama spielt „(In einem hochgewölbten, *engen* gotischen Zimmer)“ (vor v. 354, Hervorhebung vom Verf.). Faust leidet an der Enge und Begrenztheit seines Seins und Strebens und will in Ent-

vor allem aber auch, weil sich noch eine weitere solche Hindeutung im „Faust“ findet: Der versuchte Selbstmord Fausts wird abgewendet durch den Glockenklang und die Osterchöre, die er im entscheidenden Moment vernimmt. Ob die Chöre als „Einbruch des Rahmens“ zu erklären sind oder ganz realistisch als Klänge aus einer benachbarten Kirche, kann hier nicht eindeutig entschieden werden, wenn auch die Rubrik „(Chor der Engel)“ (zu v. 737 etc.) die erste Deutung naheulegen scheint (vgl. zu v. 11699, 11726 etc.). Zum andern würde eine realistische Erklärung dem glücklichen „Zufall“ gerade an dieser dramatisch entscheidenden Stelle eine viel zu bedeutende Funktion einräumen. Vgl. aber: Robert Petsch, *Die dramatische Kunstform des Faust*, Euph. Bd. 33, 1932, S. 232f. Der zweite Chor, als „(Chor der Weiber)“ bezeichnet, lautet:

Mit Spezereien
Hatten wir ihn gepflegt,
Wir seine Treuen
Hatten ihn hingelegt;
Tücher und Binden
Reinlich umwanden wir,
Ach! und wir finden
Christ nicht mehr hier. (v. 749–56)

Deutlicher kann der Hinweis auf die *Visitatio sepulchri* nicht sein. Die anachronistische Verwendung des „Faust“-Zitats „Vom Himmel durch die Welt zur Hölle“ (vgl. oben S. 56) findet hier rückwirkend ihre Rechtfertigung.

166) Hervorhebung vom Verf. Man beachte die Wortspiegelung „Zieht uns hinan“ (v. 12111).

grenzungssehnsucht hinausgelangen und dem Unendlichen näherkommen. Der Gegensatz von Enge und Weite bildet den Rhythmus dieser Szenen, Wort- und Begriffsfelder drücken ihn deutlich aus:

Weh! steck' ich in dem Kerker noch?
Verfluchtes dumpfes Mauerloch,

...
Und fragst du noch, warum dein Herz
Sich bang in deinem Busen klemmt?

...
Flieh! auf! hinaus ins weite Land! (v. 398ff.)

Die räumliche Enge wird in unmittelbaren Zusammenhang zur inneren Verfassung Fausts gesetzt, ohne freilich einen Kausalzusammenhang ausdrücken zu wollen, vielmehr ist der Raum eine Funktion des seelischen Zustands. Diese Ausdrucksform bleibt nicht auf die vorliegende Szene beschränkt; die Entgrenzungssehnsucht Fausts, sein Streben zum Unendlichen wird an mehreren Stellen durch Bilder und Wortfelder *räumlicher* Ausweitung dargestellt, sehr deutlich vor dem Selbstmordversuch (v. 699ff.) und besonders bei dem Gespräch mit Wagner während des Osterspaziergangs (v. 1074ff.). Dort ist „Flügel“ das Zentralwort der Entgrenzung:

O daß kein Flügel mich vom Boden hebt ... (v. 1074)

Ach! zu des Geistes Flügeln wird so leicht
Kein körperlicher Flügel sich gesellen. (v. 1090f.)

Bezeichnenderweise werden diese Worte im Anblick der Sonne gesprochen, die im „Faust“ immer Symbol des Unendlichen und des Göttlichen ist (vgl. v. 4666ff.).

Der Gedanke wird weiter ausgemalt im Bild der fliegenden und schwebenden Vögel Lerche, Adler, Kranich, bis die negative Spiegelung Wagners dazutritt:

Des Vogels Fittich werd' ich nie beneiden. (v. 1103)¹⁶⁷⁾
Fausts Wunsch nach einem Zaubermantel, der ihn in fremde Länder tragen soll (v. 1122f.), wird ihm später von Mephisto wörtlich erfüllt:

Wir breiten nur den Mantel aus,
Der soll uns durch die Lüfte tragen. (v. 2065f.)

167) Vgl. auch:

Am Abend schätzt man erst das Haus. — (v. 1144),
ebenso die Spiegelung im Gespräch der Bürger:

Sie mögen sich die Köpfe spalten,
Mag alles durch einander gehn;
Doch nur zu Hause bleib's beim alten. (v. 869—71)

Nur ist eben Mephisto nicht in der Lage, die hintergründige Bildhaftigkeit von Fausts Sprache zu verstehen, ebenso wie er dessen Streben mißdeutet. Für ihn ist der Ausbruch aus der Enge lediglich die Voraussetzung dafür, Faust durch die Welt zu schleppen, ihn mannigfachen Versuchungen auszusetzen, damit jener schließlich „kleben“ bleibe. Für Faust selbst hingegen ist der räumliche Ausbruch ein weiterer Versuch zu einer inneren Entgrenzung.

Auf zweierlei Art ist der „Weg“ Fausts demnach inhaltlich motiviert: Einmal von Faust selbst her, der mit Hilfe Mephistos verschiedene Weltschichten auf ihre „Tragfähigkeit“ hin erproben will, d. h. ob sie in der Lage sind, ihm Befriedigung zu verschaffen, anders: ihn dem Unendlichen näherzubringen. Die zweite Motivierung geht von Mephisto aus, der Faust „durch das wilde Leben schleppen“ (vgl. v. 1860), ihn „mit Genuß betrügen“ (v. 1696) will, damit er „zappeln, starren, kleben“ (v. 1862) soll ¹⁶⁸).

So beginnt die Weltfahrt Faustens, im ersten Teil als subjektives Drama: Im Mittelpunkt steht das Subjekt des Helden, auf ihn ist alles bezogen, Episoden der Handlung sind Stationen an seinem Weg.

Die erste Station — „Auerbachs Keller in Leipzig“ — stellt kaum eine Versuchung für Faust dar. Sie ist lediglich die unterste Stufe der Welten, die durchmessen werden sollen. Faust bleibt denn auch während der ganzen Szene passiv, der zauberische Schabernack, den Mephisto den Saufbolden spielt, berührt ihn nicht, er spricht in der ganzen Szene nur eine, allerdings bezeichnende, Zeile: „Ich hätte Lust, nun abzufahren.“ (v. 2296). Noch im „Urfaust“ ist Faust selbst der Zauberer, der die Studenten nasführt. Die Veränderung wird dem Charakter Fausts eher gerecht. Für die Form ist von Wichtigkeit, daß Faust auf ein vorbereitetes Milieu trifft. Die Situation wird erst aufgebaut, dann treten die Wanderer hinzu. Ebenso der Schluß: Die Szene spielt ohne Faust und Mephisto zu Ende, ist somit abgeschlossen und abgetan ¹⁶⁹).

168) Vgl. dazu Korff Bd. 2, a. a. O. S. 372f. Man muß also nicht gleich sagen, die Handlung sei im Sinne des Mimus von außen bewegt, wie das Petsch, Kunstform a. a. O. S. 214, behauptet. Eine Motivierung des „Weges“ aus dem Innern der Handlung ist durchaus zu erkennen.

169) Vgl. dazu Perger: „Das Auftreten von der Ferne ... verstärkt noch außerordentlich den Eindruck der Bewegung. Die alte Technik des Einschiebens hat sich teilweise noch im neueren Drama erhalten, obwohl ja hier schon die dekorative Veränderung des Schauplatzes auf den Zeitverlust, den 'Weg' hinweist.“ (Perger, Einortsdrama, a. a. O. S. 184).

„Ebenso stößt im 'Faust', dem prägnantesten Bewegungsdrama, der Held auf

Die Szene „Hexenküche“ hat nicht bloß die Funktion, Faust zu verjüngen, sie konfrontiert ihn auch zum erstenmal mit der Schönheit des Weibes und vermittelt ihm einen ersten Begriff von einer wie immer gearteten „Liebe“. Hier taucht wieder das Entgrenzungssignal „Flügel“ auf:

O Liebe, leihe mir den schnellsten deiner Flügel,
Und führe mich in ihr Gefild! (v. 2431f.)

Nicht von ungefähr fällt an dieser Stelle der Name Helenas (v. 2604). Der sofortige Übergang zu der ersten Begegnung mit Gretchen schließt offensichtlich an das „in jedem Weibe“ (v. 2604, Hervorhebung vom Verf.) an ¹⁷⁰).

Mephistos Rechnung wird in der nun anhebenden Gretchentragödie zum erstenmal — und, vom Ende her gesehen, endgültig — durchkreuzt. Der Eindruck, den Gretchens lautere Hingabe auf Faust macht, und die Intensität seines eigenen Gefühls wandeln den von Mephisto beabsichtigten unbedenklichen Sinnengenuß, der Faust herabziehen und fixieren sollte, in Liebe um:

Mich drang's, so grade zu genießen,
Und fühle mich in Liebestraum zerfließen! (v. 2722f.)

Die Liebestragödie ist relativ geschlossen um Gretchen konzentriert. Zwei Ausbrüche sprengen jedoch die — im weiteren Sinne zu verstehende — Ortseinheit der Gretchenhandlung. Faust reißt in „Wald und Höhle“ zum erstenmal die Initiative an sich und geht seinen eigenen Weg durch eine Station, die über den Horizont Mephistos hinausreicht (vgl. v. 3278—81). Mephisto hat ein Interesse daran, Faust von dieser ihm unverständlichen Form des Genießens abzubrin-

bereits gekennzeichnete Milieus, wie Auerbachs Keller, Gretchens Zimmer, Mephisto in der Nachbarin Haus, Faust und Mephisto vor Gretchens Haus nach Valentins resignierender Betrachtung. Das sofortige Wiederauftreten des wandernden Helden erweckt den Eindruck der Plötzlichkeit, Überstürzung. Faust unmittelbar nach dem Zaubertrank (welche prompte Wirkung!) Margarethe auf der Straße ansprechend. Faust sperrt nach der nächtlichen Fahrt unmittelbar darauf Gretchens Kerker auf.“ (ebd. S. 185).

170) Der hier skizzierte dramatische Vorgang wirft ein ganz eigenes Licht auf die Szene „Hochgebirg“: Die Wolke, die Faust auf dem Gebirge absetzt, teilt sich in die Gestalten Helenas und Gretchens. Die Valenzen, die der Dichter der jeweiligen Frau zumißt, spiegeln sich in einander entsprechenden Versen:

(*Helena*:) Wie majestätisch lieblich mir's im Auge schwankt.

Ah! Schon verrückt sich's! Formlos breit und aufgetürmt (v. 10051f.).

(*Gretchen*:) Wie Seelenschönheit steigert sich die holde Form,

löst sich nicht auf, erhebt sich in den Äther hin (v. 10064f.).

(*Helena*:) Und spiegelt blendend flücht'ger Tage großen Sinn (v. 10054).

(*Gretchen*:) Und zieht das Beste meines Innern mit sich fort (v. 10066).

gen und zu Gretchen zurückzuführen, und er leistet sein Kuppler-geschäft mit großer Geschicklichkeit.

Der zweite Ausbruch (thematisch allerdings mit der Gretchen-handlung zusammenhängend) geschieht wieder unter der Führung Mephistos: der Aufstieg auf den Blocksberg zur Feier der Walpurgisnacht¹⁷¹⁾.

Beide Szenen sind jedoch nicht unter ihrem bloßen Realaspekt zu betrachten, sie sind „Innenszenen“, in äußere Handlung umgesetzte innere Zustände des Helden. So spiegelt etwa die „Walpurgisnacht“ die Chaotik der Seelenverfassung Fausts, sie zeigt in ihrer verworrenen Sinnlichkeit die Nachtseite von Fausts Seele¹⁷²⁾.

Nun kann für den ersten Teil der Tragödie vorerst zusammengefaßt werden:

Hauptthema ist das Ich des Helden, daraus erklärt sich die subjektive Darstellungsweise: Die Handlung ist an Faust als Zentralgestalt gebunden, zunächst ganz als Monodram, das Ich ist mit sich allein. Dem Ausbruch aus der Enge in der Absicht, auf dem Weg über die Welt zu einer Entgrenzung zu gelangen, folgt der Weg des Subjektes *durch* die Welt, formal gegeben durch die Stationenreihung am Weg des Helden. Eine Eigenart dieser „subjektiven Dramatik“, wie sie hier bezeichnet werden soll, ist, daß die verschiedenen Aspekte der Welt jeweils als auf das zentrale Subjekt bezogen erscheinen:

„Nur soweit der starke und enge Strahl von Fausts Eigenart in den sonst dunklen Schacht der Welt hineintrifft, taucht Leben daraus hervor, das von anderer Art ist als das seine. Das heißt nicht etwa: alles wird nur gesehen, *wie* Faust es sieht, ganz im Gegenteil: sehr stark leben die Dinge ihr Leben, das seinem gegensätzlich ist, aber es wird nur sichtbar als *auf ihn bezogen*, nur mit *den* Teilen seines Wesens, die sich an Faust und an denen er sich herausmodelliert.“¹⁷³⁾

Der zweite Teil der Tragödie ist der Form nach ohne Zweifel verschieden vom ersten¹⁷⁴⁾. Goethe hat schon sehr früh das ganze

171) Vgl. die tiefsinnige Interpretation von Benno von Wiese, a. a. O. S. 143f.

172) Vgl. Helene Herrmann, Faust, der Tragödie zweiter Teil: Studien zur inneren Form des Werkes, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 12, 1916/17, S. 114f., Wiese a. a. O. S. 143f. und Trunz a. a. O. S. 477.

173) Herrmann a. a. O. S. 114f., vgl. auch unten S. 95.

174) Vgl. dazu aus Paralipomenon 1:

„Lebensgenuß der Person von außen gesucht; in der Dumpfheit Leidenschaft: erster Teil.

Tatengenuß nach außen und Genuß mit Bewußtsein, Schönheit: zweiter Teil.

Werk als zweiteilig konzipiert. Die modifizierte Thematik, wie sie bereits im Paralipomenon 1 erscheint (vgl. Anm. 174), mußte auch eine geänderte Form mit sich bringen. So wechselt die subjektive Darstellungsweise nach Goethes eigenen Worten zur objektiven über. Dieser Wechsel beruht darauf, daß „im Ersten Teil mehr das Leben der Seele, im Zweiten das Tun des Geistes behandelt“¹⁷⁵⁾ wird. Die Folge ist, daß gegenüber dem ersten Teil, der das Spiel „von der Mitte des Ich her“ gestaltete, „der zweite von den verschiedenen Zonen der Welt aus“¹⁷⁶⁾ die Problematik des menschlichen Seins aufgreift. Ein anderer Rhythmus des Geschehens ist die formale Konsequenz. Wo im ersten Teil die „kleine“ Welt abgeschritten wurde, ist es im zweiten die „große Welt“ (vgl. v. 2052), die Faust durchmißt. Ganze Weltenkreise sind es — im umfänglichsten Sinn des Wortes —, die der Dichter jetzt auftürmt. Gestalten aus dem Mythos, aus Sage und Historie, Symbole und Allegorien, selbsterfundene Mythen, sie alle helfen zusammen, um jene Weltsphären entstehen zu lassen, in die Faust nun eintaucht¹⁷⁷⁾. Jede dieser Sphären ist in sich abgeschlossen, rund und

Schöpfungsgenuß von innen. Epilog im Chaos auf dem Weg zur Hölle.“ (AG Bd. 5, S. 541).

Vgl. weiterhin aus W. F. Riemers "Mitteilungen über Goethe": "Der zweite Teil sollte und konnte nicht so fragmentarisch sein als der erste. Der Verstand hat mehr Forderungen daran als an den ersten ... Die Fabel mußte sich dem Ideellen nähern und zuletzt darein entfalten ... Die Behandlung mußte aus dem Spezifischen mehr in das Generische gehen ..." (AG Bd. 23, S. 793).

Vgl. schließlich das Eckermann-Gespräch vom 17. 2. 1831: "Der erste Teil ist fast ganz subjektiv; es ist alles aus einem befangeneren, leidenschaftlicheren Individuum hervorgegangen, welches Halbdunkel den Menschen auch so wohl tun mag. Im zweiten Teile aber ist fast gar nichts Subjektives, es erscheint hier eine höhere, breitere, hellere, leidenschaftslosere Welt ..." (AG Bd. 24, S. 453).

175) Kommerell, Zweiter Teil, a. a. O. S. 16.

176) Vgl. Wiese, a. a. O. S. 123. Weitere Literatur zum Verhältnis der beiden Teile zueinander: Besonders Kommerell, Zweiter Teil, a. a. O. S. 14 ff., auch Herrmann, a. a. O. S. 114ff.

177) Vgl. dazu Petsch: "Goethe reiht nicht am äußeren Faden einer wohl-bekannten, sinn- und stimmungsschweren, ins Jenseits übergreifenden Erzählung (wie der Passions- oder der Heilsgeschichte) die einzelnen Szenen und Stationen auf. Er muß im Verlauf des 'Vorgangs' die Hinter- und Untergründe seiner Welt selbst aufbauen, um eine von dramatischen Kräften nach allen Seiten durchströmte und von ihnen zusammengehaltene 'Welt' vor uns erstehen zu lassen." (Petsch, Kunstform a. a. O. S. 215). Vgl. dazu auch Herrmann, a. a. O. S. 117f.

Staiger hat unrecht, wenn er glaubt, im zweiten Teil sei Faust "Vorwand, den Lauf der Welt, das Wesen der Kunst und das verborgene Walten der Natur in einer Reihe von Bildern und Gesprächen auszubreiten." (Staiger, a. a. O. S. 267f.) Gewiß ist das alles auch da, aber es hat immer Bezug zur Handlung und ihrem

ganz. Sie bestehen objektiv, nicht bloß von Fausts Bewußtsein her. Im Verlauf des Stückes sind sie durch scharfe Zäsuren voneinander getrennt. Es sind dies jene Stellen der Dichtung, an denen Faust tief in sein Inneres hinabsinkt, um sich sprachlos, in unbewußter Tätigkeit, zu verwandeln („Anmutige Gegend“, Ende des ersten und Anfang des zweiten Aktes, aber auch Ende des dritten und Beginn des vierten Aktes: „Hochgebirg“; nach Kommerell auch die nicht sichtbare Mütterszene: schöpferische Innenwelt). Diese Zäsuren „eröffnen uns, zwischen den Welten, das Atemholen des Selbst in der Wahrheit seines inneren Zustands.“¹⁷⁸⁾ Bezeichnend für den Stil des zweiten Teils ist, daß Faust an solchen Stellen nie als Handelnder auftritt, er ist „paralysiert“, oder bestenfalls Schauender. Die Zäsuren geben so den Rhythmus des zweiten Teils an: Ausdehnung zur Welt und Zusammenziehung zum Ich. Die „kosmisch-rhythmische Lebensansicht“ ersetzt die „biographisch-fortschreitende der Romane“¹⁷⁹⁾. Damit wird zugleich eine Unterscheidung in der Form der beiden Teile der Tragödie getroffen.

Trotz dieser augenfälligen Unterschiede sind dennoch die beiden Teile nicht nur thematisch, sondern auch strukturell aufeinander bezogen und einander zugeordnet. Die Programmierung bleibt erhalten, allerdings mit einer Gewichtsverlagerung zugunsten Fausts, der Mephisto immer mehr überspielt. Das „Weiterschreiten“, das „Erproben“ von Welten bleibt auch im zweiten Teil Grundmuster. So bleibt auch die Reihung erhalten, und es muß wohl nicht eigens betont werden, daß die Einteilung in fünf Akte mit dem „klassischen“ Schema nichts mehr zu tun hat. Die Akte sind vielmehr zu sehen als große Stationen einer Weltdurchdringung. Nur ist der „Vorgang“ im zweiten Teil mehr verklausuliert, er liegt mehr hinter der augenfälligen Erscheinung, denn: „Die Fabel mußte sich dem Ideellen nähern und zuletzt darein entfalten . . . Die Behandlung mußte aus dem Spezifischen mehr ins Generische gehen . . .“ (vgl. Anm. 174). Selbst wenn Faust dabei in der Fülle der Ereignisse und Gestalten gelegentlich schier zu

geheimen Zentrum, Faust. So beziehen sich etwa die Disputationen zwischen Thales und Anaxagoras auf das Thema „Werden“, dieses wiederum auf Homunculus, der seinerseits eine Gegenspiegelung von Faust ist.

Vgl. zum folgenden Kommerell, Zweiter Teil, a. a. O. S. 64ff.

178) Kommerell, Zweiter Teil, a. a. O. S. 65.

179) Ebd. S. 73.

verschwinden scheint, so bleibt er doch das geheime Zentrum der Handlung, da alles thematisch auf ihn zugeordnet ist. Dem entspricht es durchaus, daß Goethe für den zweiten Teil eine Reihe von Szenen geplant, aber nicht ausgeführt hat, die dem Stil einer *Weltwanderung* entsprechen würden. Hierher gehören zum größten Teil Fausts Abenteuer, wie sie in „Zweiten Entwurf zu einer Ankündigung“ (Paralipomenon 73) beschrieben sind, z. B. der Abstieg in den Orkus¹⁸⁰.

So scheint trotz allem der „Weg“ zunächst hauptsächlich für den ersten Teil relevant zu sein, wo er in entscheidenden Funktionen aufzufinden ist.

Dem Leiden an der Begrenztheit des Ich entspricht der Spielraum des „hochgewölbten, engen gotischen Zimmers“. Dann folgt der großen, im Selbstmordversuch kulminierenden existenziellen Verzweiflung Fausts eine erste Stillung und Lösung, ein „Aufbrechen“ im Tränenfluß. Folgerichtig ist der Spielraum der nächsten Szene geöffnet. Die Lösung in Fausts Innerem ist gespiegelt im Bild der erwachenden Natur. Der geöffnete Raum wird abgeschritten, in einem schwer zu greifenden Auf und Ab der Stimmungen. Hier stehen die großen Symbole der Entgrenzung, des Unendlichkeitsstrebens, alle beieinander: Licht, Sonne, Flügel. Bezeichnend auch, daß sich hier der Pudel zu Faust gesellt. Doch die Frühlingswanderung ist nur ein scheinbarer Ausbruch, kein Ausweg: der Weg biegt in sich selbst zurück („Sie gehen in das Stadttor.“) (nach v. 1177). Gleich darauf findet sich Faust wieder in seinem Zimmer:

Aber ach! schon fühl' ich, bei dem besten Willen,

Befriedigung nicht mehr aus dem Busen quillen. (v. 1210f.)

Erst der Pakt mit Mephisto bringt den Weg in die Welt. Jetzt reiht sich Station an Station. Die Intention des „Erprobens“ ergibt, im Zusammenhang mit dem Weg, der durch die Welt gegangen wird, die Form der Stationenreihung.

Die Frage nach einer szenischen Darstellung des „Weges“ liegt nahe. Tatsächlich findet sie sich zunächst in der kleinen Szene „Nacht. Offen Feld“. Der vorhergehende Dialog zwischen Faust und Mephi-

180) Daran ist zu erkennen, daß auch von der Form her der Entwicklungsgedanke im Sinne der Erziehungs- und Bildungsromane nicht durchzuhalten ist. Die bewußte Tilgung solcher Elemente im zweiten Teil schließt eine Konzeption von der Entwicklung her aus. Die Erlebnisse Fausts im Paralipomenon 73 erinnern tatsächlich an Abenteuerromane. Daher wurde dieser Entwurf in der Dichtung selbst nicht ausgeführt, weil die Form so dem Inhalt nicht entsprochen hätte.

sto („Trüber Tag. Feld“) hatte geschlossen mit Fausts „Auf und davon!“ (S. 138 Z. 39). Nun brausen Faust und Mephisto auf schwarzen Pferden daher. Nur sechs Verse umfaßt die kurze Szene; sie wird abgeschlossen von Mephistos „Vorbei! Vorbei!“ (v. 4404). Es folgt sofort die Kerkerszene. Hier wird Tempo in die dramatische Aktion zum Zweck einer „Weg“-Darstellung gelegt, ohne daß ein großer Bühnenapparat in Bewegung gesetzt werden mußte ¹⁸¹⁾.

Weist diese Szene über sich hinaus? Mit anderen Worten: Hat sie einen höheren Aussagewert als den der bloß vordergründigen Handlung? Wer sich Trunz anschließen will, muß diese Frage bejahen: „Jede Szene ist Geschehnis und Symbol zugleich. . . . Jedesmal fordert die Handlung das Bild, aber jedesmal ist es zugleich ein Symbol.“ ¹⁸²⁾ Freilich ist hier der Symbolgehalt der Szene — bildhafte Darstellung des „Weges“ als symbolhaftes Ausdrucksmittel — durch das dramatische Tempo und die Intensität der Vordergrundshandlung verdeckt.

Ein „Weiterschreiten“, eine Fortsetzung des „Weges“ signalisiert auch der Schluß des ersten Teiles. Mit dem Tod Gretchens ist die Binnentragödie scheinbar abgeschlossen. Faust jedoch schreitet darüber hinaus. Auf Mephistos gebieterisches „Her zu mir!“ (v. 4611) folgt sofort die Regieanweisung „(Verschwindet mit Faust.)“. Damit ist der Schluß des ersten Teiles geöffnet zum zweiten hin, der Held geht weiteren „Abenteuern“ unter Führung seines teuflischen Begleiters entgegen.

Besonders deutlich zutage tritt das Über-sich-hinausweisen einer Szene in der „Walpurgisnacht“, wo sich die Symbole geradezu aufdrängen. Sie ist, wie bereits hervorgehoben, nicht als bloße Realhandlung zu verstehen, sondern sozusagen als nach außen gekehrte Innenhandlung. Die Symbolbildung ist durch diese Technik besonders begünstigt. Ihre Aufhellung gewinnt die Szene, wenn man sie in ihrer wechselseitigen Spiegelung mit der „Bergschluchten“-Szene betrachtet. Der Gedanke, hier liege ein Spiegelungsverhältnis vor, mag zunächst verblüffen. Bald aber wird man Gemeinsamkeiten gewahr, die nicht

181) Vgl. Anm. 169. Im „Urfaust“ werden in einer noch kürzeren Szene „Landstraße“ Faust und Mephisto als Wanderer eingeführt. Die Szene wurde nicht in die endgültige Fassung übernommen, weil sie ursprünglich die Funktion hatte, die teuflische Natur Mephistos zu offenbaren, der zuerst als Abgesandter des Erdgeistes konzipiert war. Vgl. auch Petsch, Kunstform a. a. O. S. 228 Anm.

182) Trunz a. a. O. S. 479f.

„zufällig“ sein können, die vielmehr ein bewußtes gegenseitiges Abspiegeln erkennen lassen. Zunächst haben beide von der räumlichen Strukturierung her gesehen eine vertikale Anordnung. Hier wie dort tritt Gretchen in entscheidender Funktion auf, pointiertes Thema der beiden Szenen ist die Liebe, in „Walpurgisnacht“ der bloß geschlechtliche Rausch, in „Bergschluchten“ der von oben einwirkende eros-caritas-gratia-Komplex. Beide Male strebt Faust nach „oben“: Hier unter Führung Mephistos und des Irrlichts, begleitet von der gesichts- und gestaltlosen Masse der Hexenkomparserie, dort stumm, aber nicht untätig, hinangezogen vom Ewig-Weiblichen, umgeben von den „scharf umrissenen christlich-kirchlichen Figuren“¹⁸³). Gipfel und Höhepunkt des Himmels ist nicht zu sehen, die „höheren Sphären“ (v. 12094) sind nur erahnbar, doch die Aufwärtsbewegung, „wo es mit der geretteten Seele nach oben geht“¹⁸⁴), scheint unendlich zu sein. Auch auf dem Blocksberg gerät der Gipfel nicht direkt ins Blickfeld. Dort sitzt „Herr Urian“ höchstpersönlich (vgl. die Korrespondenz Gott — Teufel). Hier sollte ursprünglich eine Satansmesse stattfinden (vgl. die Paralipomena 54—60), eine Apotheose von Gold und Geschlecht. Auf deren Darstellung wurde vom Dichter ebenso verzichtet wie auf den ursprünglich geplanten Schluß des Ganzen: Gericht im Himmel über Faust mit Christus, der Mutter, den Evangelisten und allen Heiligen (vgl. Paralipomenon 112).

Das Spiegelungsverhältnis ist jedenfalls deutlich genug. Für die vorliegende Darstellung ist wesentlich die Aufwärtsbewegung, das „Hinansteigen“; denn für Goethe ist die alte Raumordnung gültig, daß „oben“ das Gute sei, daß es „hinanzustreben“ gilt (freilich in der „Walpurgisnacht“ pervertiert, parodiert und gespiegelt):

Doch ist es jedem eingeboren,

Daß sein Gefühl hinauf und vorwärts dringt (v. 1092f.)
Die Sonne, Zentralsymbol des Lichts und des Göttlichen, ist das erste Wort der engeren Dichtung, ihr letztes: „hinan“ (v. 12111)¹⁸⁵)

183) Gespräch mit Eckermann vom 6. 6. 1831, AG Bd. 24, S. 504.

184) Ebd.

185) Die Szene, in der Faust zu den Müttern geht, spricht nur scheinbar gegen diese Raumordnung. Er "(versinkt)" (nach v. 6304) zwar, und Mephisto sagt:

Der Schlüssel wird die rechte Stelle wittern,

Folg ihm hinab, er führt dich zu den Müttern. (v. 6263f.),

kurz darauf aber kennzeichnet er den Ort, an dem die Mütter wohnen, als im Unbestimmten befindlich, in der Raumlosigkeit:

Versinke denn! Ich könnt' auch sagen: steige!

's ist einerlei ... (v. 6275f.).

(Fortsetzung d. Anm. 185 s. S. 85)

Nicht zufällig ist die letzte Szene des „Faust“ am größten *Epos* seit der Antike orientiert, an Dantes „Göttlicher Komödie“. Die Übereinstimmungen brauchen im einzelnen nicht genannt zu werden¹⁸⁶), sie gehen bis in motivliche Detail. Immerhin sei darauf hingewiesen, daß bei beiden ein Aufstieg bis in die höchsten Himmelskreise unter Führung der Frühgeliebten stattfindet, bis dorthin, wo die Gottesmutter in ihrer höchsten Glorie erstrahlt (Regina coeli — Mater gloriosa). Beide enden mit dem Preis der „Liebe“.

Während Faust in immer höhere Sphären hinansteigt, geschieht die entscheidende Verwandlung mit ihm: Er entrafft sich der alten Hülle, seine geeinte Zwienatur wird geschieden, er wird „umgeartet“ (vgl. v. 12099).

Auch der Aufstieg auf den Blocksberg ist ein langer und mühevoller Weg. Ein Irrlicht weist ihn bezeichnenderweise, und Mephisto benützt dessen Selbstcharakterisierung, um in einer Glosse das Menschenleben unter dem Wegbild zu deuten:

Irrl.: Nur zickzack geht gewöhnlich unser Lauf.

Meph.: Ei! Ei! Er denkt's den Menschen nachzuahmen.

(v. 3862f.)¹⁸⁷)

Noch an mehreren anderen Stellen im zweiten Teil des „Faust“ wird die Einwirkung des „Weges“ auf die Gesamtstruktur deutlich, obwohl er als Handlungsmotiv zum größten Teil verdeckt ist. So etwa, wenn Faust, Mephisto und Homunculus als „Luftfahrer“ auf den Pharsalischen Feldern zur Feier der „Klassischen Walpurgisnacht“ ankommen (v. 7040ff.), oder wenn Faust am Ende seines Helena-Erlebnisses nur noch Helenas Gewänder in den Armen hält, die dann Vehikel werden für seinen weiteren Weg: „(Helenens Gewande lösen sich in Wolken auf, umgeben Faust, heben ihn in die Höhe und ziehen mit ihm vorüber.)“ (nach v. 9954). Auf dem „Hochgebirg“, gleich zu Beginn des vierten Aktes, setzt ihn die Wolke wieder ab, während Phor-

Der ebenfalls von Mephisto gesprochene Vers:

Nach ihrer Wohnung magst ins Tiefste schürfen; (v. 6220)
kann demnach nicht als „geographische“ Ortsangabe gewertet werden, eher als Bestimmung eines geistigen Raumes.

186) Vgl. dazu Erich Schmidt, Danteskes im „Faust“, (= in: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen, 55. Jg., Bd. 107), Braunschweig 1901, S. 241ff.

187) Ähnlich äußert sich auch die Sorge:

Auf gebahnten Weges Mitte

Wankt er tastend halbe Schritte. (v. 11473f.).

kyas-Mephisto den Helena-Akt zum Abschluß gebracht hat und nun, wieder ganz im Sinne des „nordischen Phantoms“ (vgl. v. 2497), in Siebenmeilenstiefeln einhertappt (nach v. 10066). Nicht vergessen werden darf der Wanderer zu Beginn des fünften Aktes, den man als positive Spiegelung sehen muß zum „Flüchtling“, zum „Unbehauerten“, zum „Unmensch“ (vgl. v. 3348f.) Faust.

Einmal noch im zweiten Teil der Tragödie gewinnt das Thema des „Weges“ Gestalt, ganz im Stil dessen gehalten, was den zweiten Teil auf weite Strecken hin charakterisiert: die Versöhnung der Gegensätze. Wie im ägäischen Meeresfest die Vereinigung von Wasser und Feuer das „Werden“ des Homunculus einleitet, so findet Faust zu Helena durch die Gemeinsamkeit von Bewegung und Beharrung: Chiron und Manto. Auf dem Rücken des unermüdet streifenden Centauren Chiron gelangt Faust zu der wohlthätig-milden Sibylle Manto, die „still umfriedet“ (v. 7479) wohnt. Sie selbst spricht das Verhältnis von Bewegung und Beharren formelhaft aus: „Ich harre, mich umkreist die Zeit.“ (v. 7481). Durch Vereinigung von Disparatem gelangt hier also Faust ans Ziel, doch wird diese Vereinigung von außen an ihn herangetragen und bewirkt keine endgültige innere Stillung. Der Zwiespalt in Fausts Seele — Hauptthema der Tragödie — läßt sich ebenfalls auf den Gegensatz Bewegung : Beharren reduzieren; er kann aber im Innern der Tragödie nicht aufgelöst werden, erst in der Transzendenz gelangt er zur Vereinigung.

Am Ende seines Lebens zieht Faust das Fazit:

Ich bin nur *durch die Welt gerannt*;
 Ein jed' Gelüst ergriff ich bei den Haaren,
 Was nicht genügte, ließ ich fahren,
 Was mir entwischte, ließ ich ziehn.
 Ich habe nur begehrt und nur vollbracht
 Und abermals gewünscht und so mit Macht
Mein Leben durchgestürmt; erst groß und mächtig,
 Nun aber geht es weise, geht bedächtig. (v. 11433—40;
 Hervorhebungen v. Verf.)

Gerade aus den letzten Worten glaubt man eine Art Stillung heraus-
 hören zu können; es geht aber weiter:

Er *wandle* so den Erdentag entlang;
 Wenn Geister spuken *geh' er seinen Gang*,
 Im *Weiterschreiten* find' er Qual und Glück,
 Er, unbefriedigt jeden Augenblick! (v. 11449—52; Hervor-
 hebungen vom Verf.)

Der Unbehauste hat auch jetzt, am Ende, noch keine „Hütte“¹⁸⁸⁾ gefunden, er ist nach allem nicht viel über das Bekenntnis aus „Wald und Höhle“ hinausgelangt:

Bin ich der Flüchtling nicht? der Unbehauste?
 Der Unmensch ohne Zweck und Ruh',
 Der wie ein Wassersturz von Fels zu Felsen brauste
 Begierig wütend nach dem Abgrund zu? (v. 3348—51)

Zu Beginn dieser Darlegungen war der „Weg“ in den Zusammenhang der Dimensionen der Welt: Raum, Zeit und Ich, gestellt worden. „Faust“ als Tragödie und „Mysterienspiel“ und zugleich als Gedankengebäude spielt in dem eher metaphysisch verstandenen Spannungsfeld Ich—Welt—Gott. Die suchende Einzelseele Faust will — nach mehreren Deutungen — auf dem Weg über die Welt, den „farbigen Abglanz“ (v. 4727), zu Gott gelangen. Wenn man dazu noch einmal auf Becker zurückgreift, der feststellt, „daß es bei ihm (beim Wegbild, Verf.) stets um die Beziehung von Mensch und Welt geht . . .“¹⁸⁹⁾, so wird deutlich, daß sich der „Weg“ zunächst im thematischen Vorwurf des „Faust“ geradezu anbietet. Vor allem in den programmatischen Szenen kann man eine solche Verwendung in breitem Umfang beobachten. Zugleich aber liegt nahe, daß das Bild sich formal, aufgrund der Form-Inhalt-Korrelation, zum Aufbauprinzip verdichtet. Tatsächlich konnte eine starke strukturelle Prägestkraft des Bildes festgestellt werden. Nicht nur ein großer Teil der Bilderwelt des Dramas, auch der Aufbau wird ganz von Fausts Weltweg bestimmt. Das Ich begibt sich in die Welt und durchwandert sie, prüft sie in einzelnen Stationen auf ihre Tragfähigkeit, auf ihre Möglichkeit, ihm Befriedigung zu verschaffen, welcher Art diese auch immer sei.

Die dramatische Form der Reihung ist die notwendige Konsequenz dieser Konzeption. Hauptsächlich im ersten Teil ist das Ich stets auf sich selbst bezogen, setzt sich selbst als Thema, ist mit sich und seiner Verwirklichung beschäftigt. Eine Folge davon ist, daß die übrigen Personen nur in beschränktem Maße dramatische Individualität gewinnen, wie dies später besonders deutlich in den expressionistischen Dramen und ihren Vorläufern zutage treten wird. Lediglich

188) Vgl. den Prometheus-Hymnus, „Der Wanderer“, Philemon und Baucis, schließlich Gretchen: „Im Hüttchen auf dem kleinen Alpenfeld“ (v. 3353). Immer ist „Hütte“ Symbol des Geborgenseins, der Idylle, des „Behaustseins“, auch des Gegensatzes zu „Palast“.

189) Becker a. a. O. S. 6.

Mephisto als negatives Komplementärbild Fausts und Gretchen als seine positive Ergänzung gelangen zu ausgeprägtem dramatischem Eigenleben. Alle anderen Figuren erscheinen mehr oder weniger typisiert, sind praktisch nur Repräsentanten bestimmter Seinsweisen und Seinsbereiche, weisen aber in dieser Rolle über sich hinaus auf Allgemeineres. Dies scheint ein wichtiges Kennzeichen der subjektiven Dramatik zu sein: Im geläufigen Dramentypus ist „mit dem bloßen Verflochtensein einer Reihe gegensätzlicher Menschenwesen . . . Spannung gegeben, die zur Lösung drängt.“¹⁹⁰⁾ Hier aber wird der dramatische Antagonismus nicht in dem Verhältnis verschiedener Einzelgestalten lebendig, er spielt sich vielmehr im Ich des Helden ab, der mit der „Welt“ ringt. Diese tritt ihm jedoch nicht als abstrakter Begriff entgegen, sondern er begegnet ihr in einer Reihe von typisierten Vertretern, die jeweils nur *einen* Aspekt der Welt repräsentieren.

Im zweiten Teil der Tragödie wird mit anderen Größenordnungen gearbeitet. Auch dort bleibt Faust Thema, sein Innenleben wird aber nun gespiegelt in den Zonen, Dingen und Menschen der Welten, die er durchschreitet. Der zweite Teil wird so mehr „objektiv“, von der Welt her, gestaltet, behält jedoch als Zentrum, als geheimen Schnittpunkt aller Bewegungen, Faust selbst. Wohl bestehen die Welten, die Faust betritt, „objektiv“, sind in sich geschlossen und gefügt. Sie bestehen aber nur, *weil* Faust in sie eintauchen wird, weil er sich an ihnen mißt und in ihnen gespiegelt wird.

Ich und Welt sind so die Spielflächen, auf denen sich das dramatische Geschehen des „Faust“ begibt. Diese Konstellation provoziert nach den Ergebnissen der bisherigen Überlegungen die Verwendung des „Weges“, der seinerseits die dramatische Form der stationenhaften Reihung bewirkt.

3. *Skandinavisches Zwischenspiel:* *Ibsen und Strindberg*

Nach dem Gipfelpunkt des „Faust“ erfolgt der nächste, in unserem Zusammenhang bemerkenswerte Einsatz in Skandinavien. Bemerkenswert sind Ibsen und Strindberg nicht nur wegen ihrer Dramen selbst, sondern vor allem auch wegen des Einflusses, den sie auf

190) Herrmann a. a. O. S. 112.

das dramatische Schaffen in Deutschland und in aller Welt ausübten. Die Auswirkungen Ibsens und Strindbergs auf die moderne Dramatik sind selbst heute noch nicht abzuschätzen ¹⁹¹⁾. Auch das, was bei beiden Dichtern mit dem „Weg“ geschieht, ist von großer Bedeutung für die deutsche Dramatik der Moderne. Die Gattungsgesetzlichkeiten des geschlossenen Dramas hatten nach dem „Faust“ in Deutschland im großen und ganzen wieder die Oberhand gewonnen, die Themen „Ich“ und „Leben“ wurden in die epische Gattung zurückverwiesen. Im Norden aber durchbrach nach der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts eine unbekümmerte, ursprüngliche dichterische Kraft die engen Fesseln der Gattungsregeln. Das Goethesche

Gebt ihr euch einmal für Poeten,
So kommandiert die Poesie. ¹⁹²⁾

heißt bei Ibsen:

„Mein Buch *ist* Poesie; und ist es keine, dann soll es Poesie werden. Der Begriff Poesie wird sich in unserem Lande, in Norwegen, schon noch dem Buche anpassen.“ ¹⁹³⁾

und bei Strindberg:

„Keine bestimmte Form soll den Dichter binden, denn das Motiv bedingt die Form. Also Freiheit in der Behandlung, die nur an Einheit und Stilgefühl der Konzeption gebunden ist.“ ¹⁹⁴⁾

Die Entwicklung der beiden Dichter in ihrer Formbehandlung ist eigenartigerweise gegenläufig: Ibsen gelangt von den „offenen“ Weltanschauungsdramen mit stark ausgeprägten symbolischen und allegorischen Mitteln („Brand“, „Peer Gynt“) zu den zumeist geschlossenen, realistischen „Gesellschaftsdramen“, während bei Strindberg auf den „psychologischen Realismus“ die offenen, mystisch-sym-

191) Vgl. Margret Dietrich, Das moderne Drama, Stuttgart 1961, S. 18ff. und S. 131ff. Für Ibsen vgl. auch Hans Schwerte, Henrik Ibsen: Nora (= in: Das europäische Drama von Ibsen bis Zuckmayer, hgg. von Ludwig Büttner, Frankfurt/Main o. J.), S. 17ff. Weitere Literatur bei Dietrich, a. a. O. S. 631. Für Strindberg vgl. die ausgezeichnete Bibliographie bei Atos Wirtanen, August Strindberg in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek 1962 (= rowohlts monographien Bd. 67), S. 164ff.

192) Goethe, Faust v. 220f.

193) Ibsen, Brief an Björnson über den „Peer Gynt“ vom 9. 12. 1867, Sämtliche Werke in deutscher Sprache, hgg. von Georg Brandes, Julius Elias und Paul Schlenther, Bd. 10, Berlin o. J., S. 98.

194) August Strindberg, Sämtliche Werke, Deutsche Gesamtausgabe, Unter Mitwirkung von Emil Schering als Übersetzer vom Dichter selbst veranstaltet, München 1902ff., IV. Abt., Bd. 4, S. 72.

bolischen Dramen des Alterswerks folgen („Nach Damaskus“, „Ein Traumspiel“, „Advent“, „Die große Landstraße“).

Themen der offenen, symbolträchtigen Dramen sind bei beiden Dichtern die Komplexe „Ich“ und „Leben“; die bildliche und formale Rolle des „Weges“ darin ist dementsprechend umfangreich.

Die beiden Dramen „Brand“ und „Peer Gynt“ von Ibsen korrespondieren thematisch und formal miteinander. Das jeweilige Thema läßt sich auf die Lebensmotti der beiden Titelgestalten reduzieren: Sei du selbst! (Brand) und Lebe dir selbst! (Peer Gynt). Beide Male ist das Ich und seine Verwirklichung thematischer Vorwurf für das Drama, vieles davon findet der Dichter, wie so oft in den Frühwerken, in sich selbst¹⁹⁵). „Brand“ und „Peer Gynt“ erscheinen wie Tragödie und Satyrspiel: Der unbarmherzigen, konsequent zum Scheitern des aufrechten, unbeugsamen Brand geführten Tragödie folgt das Koboldspiel des Opportunisten Peer Gynt, eines nordischen „Hans im Glück“.

Roman Woerner charakterisiert in seiner Ibsen-Monographie treffend die beiden Titelgestalten:

„Brand ist der willensstarke, der überstarke, der furchtlose, der den geraden Weg zum erkannten Ziele über die Leichen der Seinigen hinweg fortsetzt, der sozusagen durch Fels und Mauer hindurch will. Sei, wozu du bestimmt bist, heißt seine Losung, *sei du selbst!* Peer ist der willenlose, ziellose, der sich überall und in alles fügt, überall ‚außen herum‘ möchte, überall den Rückzug offen hält und feilscht und heuchelt und schmeichelt, der Feigling, der Egoist. Seine Lebensregel lautet: Tu immer nur, was dir genehm und bequem, *lebe dir selbst!*“¹⁹⁶)

Woerner verwendet hier — vermutlich ohne sonderliche Reflexion — Vokabeln aus dem Bedeutungsbereich des „Weges“. Diese Wendungen bleiben jedoch keine Redensarten, sondern sie treffen tatsächlich den Kern der beiden Dramen: In beiden ist der „Weg“ als Gestaltungs- und Strukturelement mit mehr oder weniger starkem Symbolgehalt vorhanden, vom Dichter bewußt in aller Bildhaftigkeit eingesetzt. Die Verwendung beschränkt sich auch nicht auf das sprachlich gesetzte Bild, der „Weg“ erfährt strukturelle und szenische Gestaltung.

195) „Brand bin ich selbst in meinen besten Augenblicken — ganz wie ich durch Selbstanatomie viele Züge sowohl in Peer Gynt als in Stensgaard ans Licht gefördert habe.“ (Ibsen, Brief an Hansen vom 28. 10. 1870, Briefe a. a. O. S. 150).

196) Roman Woerner, Henrik Ibsen, 2 Bde., 3. Aufl., München 1923, Bd. I, S. 216.

Zu Beginn des Stücks finden wir Brand als jungen Vikar auf den Schneefeldern des Hochgebirgs, in düsterem Nebel und Regenwetter über die gefährlichen Firne wandernd. Die Warnungen eines Bauern können ihn nicht zurückhalten. Drei Arten menschlichen Verhaltens werden ihm in den Gestalten des Brautpaares Ejnar und Agnes, des Bauern und der irren Gerd vorgeführt, und er ordnet ihnen ihre jeweilige Art des „Gehens“ zu:

Der *Leichtsinn*, der mit Laub im Haar
Dahintanzet, allen Ernstes bar, —
Der *Stumpfsinn*, der des Weges trollt,
Weil's schon die Väter so gewollt, —
Der *Wahnsinn*, der so grausam irrt,
Daß ihm schier gut aus böse wird . . . (S. 268)

Die scheinbare Sturköpfigkeit, mehr noch: Vermessenheit, mit der Brand sein Leben wagt, um ohne zwingende Not (im Gegensatz zum Bauern, der versagt, obwohl höchste Not ihn drängen müßte) seinen Weg fortzusetzen, verliert das Gewaltsame, das zunächst befremdet, wenn man diesen ersten Akt symbolisch deutet, und zwar auf ähnliche Art, wie Woerner mit dem fünften verfährt¹⁹⁷). Das hieße: Brand geht bedingungslos, allen Gefahren des Leibes und Lebens zum Trotz, den Weg, den er als den seinen erkannt hat. Letztlich geht es ihm dabei um Wahrung und Verwirklichung des Ich, wie er denn auch im fünften Akt sagen wird: „Wär' ich *ich*, wenn ich mich schonte?“ (S. 415).

Ein Ziel seines Weges tritt zunächst noch nicht ins Blickfeld, das erfährt man erst in einer späteren Szene: Brand ist über den stürmischen Fjord zu einem Sterbenden gefahren, als alle anderen verzagten. Nur Agnes hat sich ihm in einem plötzlichen Aufschwung angeschlossen. Nun kommen die Bauern des kleinen Fjordkirchspiels und wollen ihn als Pfarrer:

Schon mancher wies uns hier
Den Weg und sprach uns mahnend zu; —
Doch keiner *ging* den Weg, wie *Du*. (S. 279)

Es stellt sich heraus, daß Brand als Prediger der weiten Welt ein neues Gottesbild bringen möchte:

197) "Bemerkenswerter als allegorische Einzelheiten ist, daß der fünfte Aufzug nichts anderes vorstellt, als eine symbolische Wiederholung dessen, was Brand in den ersten vier Akten vor unsern Augen getan und erlitten hat." (Woerner I, a. a. O. S. 213) Gemäß unserer Deutung müßte allerdings der erste Akt aus dieser Subsummierung ausgeklammert werden.

Mein wartet eine höhere Pflicht.
 Ich brauch' des Lebens großes Führen,
 Ich brauch' der Erde offene Türen.
 Doch hier? In einem Felsenkerker
 Hat Menschenzunge nicht Gewalt. (S. 279)

In diesem „Felsenkerker“ erkennt jedoch Brand schließlich seine wirkliche Berufung, hier spielen auch die nächsten Akte, und so scheint der Weg zu Ende gegangen zu sein. Denn die „Enge“, das konnte bereits festgestellt werden, ist der Gegenpol zum „Weg“. In der Enge des Fjorddorfes entwickelt sich die Tragödie des unbedingten Idealisten, dessen „Alles oder nichts!“ ihn Frau und Kind opfern heißt. Schließlich aber, als er eine neue Kirche gebaut hat, überfällt ihn plötzlich das Bewußtsein der Enge auch des Gotteshauses. Er sammelt das Volk um sich und steigt mit ihm hinauf auf die Höhen:

Die Menge: Weis den Weg! Führ' uns von hinnen!

Brand: Übers Meer der Gletscherzinnen!

Wandern woll'n wir durch die Lande,

Lösend alle Seelenbände,

Die das Volk gefesselt halten . . . (S. 396)

Dem Volk, das in ihm eine Art Wundermann sieht, ist jedoch der Weg zu steil und mühselig, und als Brand als einzigen Gewinn die Dornenkrone in Aussicht stellt, will man ihn steinigen.

Brand wandert blutig und zerschlagen über die Hochebene. Ein Chor der Unsichtbaren und der Satan in Gestalt seiner verstorbenen Frau Agnes wollen ihn versuchen, Brand aber bleibt stark, sich selbst getreu. Schließlich begegnet ihm die wahnsinnige Gerd. Ihr Schuß nach dem Bösen, dem eingebildeten Habicht, löst die Lawine, die Brand unter sich begräbt¹⁹⁸⁾.

Eine interessante, höchst eigenartige Form liegt in diesem Stück vor. Der erste und der fünfte Akt bilden eine Klammer, in der das Thema symbolisch abgehandelt, sozusagen auf ein Grundphänomen zurückgeführt wird. Ihr steht gegenüber die Handlung der Mittelakte, die in etwa als Demonstration des Themas am exemplarischen Einzelfall gelten kann. Die Reduktion auf das symbolische Grundphänomen aber bedeutet: In der Darstellung des Weges, den der Held gehen muß, wird dem Thema (das Ich und seine Verwirklichung) formal entsprochen. Allerdings muß dazu bemerkt werden, daß die Auf-

198) Die Einzelheiten des Schlusses, besonders die Problematik des versöhnlichen Ausganges, sollen hier der Kürze halber übergangen werden. Vgl. dazu Woerner I, a. a. O. S. 208ff.

spaltung in Symbolhandlung und Exempel nicht unbedingt einen Vorzug des Werkes darstellt¹⁹⁹).

Der „Held“ Peer Gynt ist das genaue Gegenteil von Brand, er ist die Verkörperung dessen, was Brand erbittert bekämpfte: den Kompromißlergeist. Verwirklichung des Ich ist auch hier Thema, freilich im Sinne der Trollendevise „Lebe dir selbst!“. Rücksichtslos und zugleich feige verfolgt Peer Gynt dieses Ziel, indem er immer wieder einen „Umweg“ macht, indem er nach dem Rat des Krummen „außen herum“ geht, wo Brand seinen Weg unbeirrt verfolgte. Darum soll er zur Strafe am Ende „umgeschmolzen“, d. h. seine Individualität soll ausgelöscht werden. Das eine Mal aber, da er nicht den Umweg, sondern den geraden Weg nimmt, rettet ihn vor diesem Schicksal: Zum Schluß geht Peer auf Solvejgs Hütte zu:

Drum herum, sprach der Krumme! . . .

Nein, dieses Mal, Peer,

Mittendurch, — ob auch der Weg noch so schwer! (S. 588)

Nach der Begegnung mit Solvejg auf dem ländlichen Hochzeitsfest ist alles folgende im Grunde nur der Weg zu ihr, in der sein besseres Selbst schlummert. Die tiefe Kluft zwischen dem Ich und seiner Bestimmung (der goetheschen Entelechie), die bei Peer so weit wie möglich klafft, hatte schon Brand beklagt:

Weil ich halbklar

Schon damals jenen Riß empfand

Zwischen dem Ding, so wie es war —

Und so wie Gott es sehen wollte . . .²⁰⁰)

Nach diesem besseren Ich fragt Peer am Ende Solvejg:

Wo er war, wie sein Gott ihn gewollt und verstanden!

Kannst Du das sagen? . . .

...

Wo war ich, in der Brust den göttlichen Geist,

Auf der Stirn den Namenszug, den Er geschrieben? (S. 589)

Und Solvejg antwortet ihm:

In meinem Glauben, in meinem Hoffen und in meinem

Lieben. (ebd.)

199) Woerner I, a. a. O. S. 174, bezeichnet als Thema der Dichtung das, was Ibsen in einem Brief an Laura Kieler vom 11. 6. 1870 schreibt: „Die Hauptsache ist, daß man wahr und treu bleibt in dem Verhältnis zu sich selbst. Es kommt nicht darauf an, dies oder jenes zu wollen, sondern das zu wollen, was man absolut muß, weil man eben man selbst ist und nicht anders kann. Alles übrige führt nur in die Lüge hinein.“ (Ibsen, Briefe a. a. O. S. 144).

200) Ibsen, Brand a. a. O. S. 251.

Die Fabel der ersten vier Akte ist in groben Zügen schnell wiedergegeben: Nach der Begegnung auf dem Hochzeitsfest mit Solvejg, die ihn zunächst zurückweist, raubt Peer die Braut und entflieht mit ihr in die Berge. Dort stößt er sie von sich und ergibt sich dem Sinnen-
genuß mit drei liebestollen Sennerinnen. Er begegnet der Tochter des Bergkönigs und reitet mit ihr ins Trollenreich. Aus Lebensgefahr retten ihn bei seinem Ruf nach der Mutter die Kirchenglocken. Noch aber ist Peer nicht frei, er ist umzingelt von einem ringförmigen Ungeheuer, dem Krummen, der von sich behauptet, er sei „er selbst“ und der ihm den ominösen Rat gibt, „außen herum“ zu gehen. Der Gedanke an Solvejg rettet den Umstrickten ²⁰¹). Solvejg hat all die Ihren verlassen, um dem Ausgestoßenen zu folgen, der sich in den Bergen eine Hütte gebaut hat. Peer hält sein Glück für gekommen, da drängt sich die Tochter des Trollenkönigs zwischen ihn und Solvejg. Peer weiß, daß es einen Weg gäbe, das Unglück abzuwenden: die Reue. Aber er will „drum herum kommen“. Als Solvejg ihn, in der Tür stehend, fragt: „Kommst Du?“, antwortet er daher: „Auf Umwegen.“ (S. 485). Dann zieht er in die Welt, während Solvejg ein ganzes Leben lang auf ihn wartet. Er ist nacheinander Sklavenhändler, reicher Nichtstuer und Weltreisender, Prophet, Altertumsforscher, „Kaiser der Selbstsucht“ im Irrenhaus in Kairo, Goldsucher, Pelzjäger (die beiden letzten Stationen werden nur berichtet), immer Opportunist, der sein Mäntelchen nach dem Wind hängt, und kehrt schließlich als alter Mann in sein Vaterland zurück. Die Ablösung der einen Profession durch die nächste wird auf der Bühne als eine Wanderung, als Weg durch die Welt, gegeben.

Im fünften Akt stellt sich jedoch heraus: Peer Gynt ist im Kreis gegangen, er hat sich um sich selbst gedreht. Diese Kurve seines Weges entspricht der Ringform des Krummen, also seines egozentrischen Ich, und so ist es auch richtig, wenn er bei seiner Rückkunft den Satz wiederholt, den er im Angesicht des Ungeheuers gesprochen hatte:

201) Diese Fabelgestalt wird als Peers minderwertiges Ich gedeutet: „Peers Kampf mit dem eignen Charakter, mit der eignen willensträgen Natur, die sich wie ein zäher Ring um sein bessres Selbst legt und es nicht durchlassen will zur Freiheit, zum Lichte. Darum sagt der Krumme: ich bin ich selbst — Peers Selbstsucht, Faulheit, Lügendrang, kurz das Gemeine in ihm voll entwickelt, aber sein edler Teil kann nicht das Gleiche behaupten. Darum lacht der Krumme, mit Fäusten bin ich nicht zu besiegen, und rühmt sich ohne Kampf zu gewinnen, umschlingend, erstickend.“ (Woerner I, a. a. O. S. 245).

Hin und zurück, 's ist der gleiche Weg;
Hinaus und hinein, 's ist der gleiche Steg. — (S. 472 und S. 558)

Jetzt aber tritt der merkwürdige Knopfgießer auf, ein säkularisierter Gesandter des Allerhöchsten, mit der schon zitierten Forderung, Peer müsse „umgeschmolzen“ werden, denn er sei „Ein Mann, der niemals er selbst gewesen; —“ (S. 571). Peer weist dies als Unterstellung energisch zurück und erhält so einen Aufschub bis zum nächsten „Kreuzweg“ (Wegekreuz) (dem Ort der Begegnung und Entscheidung), um Zeugen beizubringen, die bestätigen sollen, „Daß ich ich selbst war alle meine Tage“ (S. 572). Auf seiner Irrfahrt durch die Wildnis, auf der Suche nach einem Zeugen, muß Peer jedoch erkennen, daß er nur einer von den Lauen gewesen ist, den nicht einmal die Hölle mag; er hat sich immer nur angepaßt, resigniert muß er feststellen: „Ich fürcht', ich war tot lange vor meinem Sterben.“ (S. 587). Ein letztes Mal will er auf die Höhen steigen und die Sonne sehen, bevor sein Selbst ins Nichts zerfließt. Da steht er vor Solvejgs Hütte und tut zum erstenmal jenen entscheidenden Schritt „mittendurch“, geht zum ersten Mal den geraden Weg und wird so gerettet.

So viel ist aus dieser kargen Beschreibung jedenfalls deutlich geworden: Das Ich ist pointiertes Thema, und der „Weg“ ist als sprachliches Bild, als szenisches Symbol und als dramatisches Strukturelement aufs engste mit diesem Thema verknüpft. Woerner bemerkt, der Titel des Dramas könne nach einem Buch von Kierkegaard ebenso „Stadien auf dem Lebenswege“ lauten²⁰²). Das mag wohl zum Teil für die Form zutreffen, ist aber nicht Thema des Dramas. Nicht „Leben“ ist der Primärbegriff, vermittels dessen der „Weg“ in dieses Drama eingebracht wird, sondern „Ich“. Dies allerdings in umgekehrtem Sinn: Nicht der Verwirklichung des *eigentlichen* Ich²⁰³) dient der

202) Vgl. Woerner I, a. a. O. S. 254.

203) Peer gibt den vier Schmarotzern auf die Frage nach dem "Gyntischen Ich" zur Antwort:

Das Gyntische Ich, — das ist das Heer
Von Wünschen, Lüsten und Begehr, —
Das Gyntische Ich, das ist der Reihn
Von Forderungen, Phantasein, —
Kurz alles, was just *meine* Brust hebt
Und macht, daß Gynt als solcher just lebt. (S. 500f.).

Anders sieht es der Knopfgießer:

Du selbst sein heißt: dich selbst ertönen. (S. 578).

Weg über die Welt, sondern der Flucht davor: es ist ein „Umweg“. ²⁰⁴⁾

Das Thema „Leben“ erfährt jedoch im Zusammenhang mit dem „Weg“ eine höchst bemerkenswerte Behandlung in zwei anderen Dramen Ibsens: in „John Gabriel Borkman“ und in „Ein Puppenheim“. Beide Male erscheint der „Weg“ im Zusammenhang mit dem „Ausbruch ins Leben“, beide Male wirkt das Stück selbst wie die Vorbereitung für den Ausbruch am Schluß.

John Gabriel Borkman hat als Bankdirektor Gelder veruntreut, eine achtjährige Gefängnisstrafe abgesessen und haust nun seit ebenfalls acht Jahren einsam in dem Saal über der Wohnstube, in der seine Frau lebt. Ein Dialog zwischen den beiden Etagen findet nicht statt. Erst die Ankunft von Frau Borkmans Schwester Ella Rentheim bringt Veränderung in den erstarrten Zustand. Gespräche enthüllen die Vergangenheit. Borkman hatte Ella Rentheim geliebt, dann aber dennoch deren Schwester Gunhild geheiratet, um einen hohen Posten in der Bank zu erhalten. Der Advokat Hinkel, an den Borkman Ella „verkauft“ hatte, war von ihr jedoch zurückgewiesen worden. Um sich zu rächen, hatte der Advokat die Machenschaften Borkmans aufgedeckt. In den Jahren seit dieser Katastrophe hat Ella Rentheim Borkmans Sohn Erhard erzogen. Eifersüchtig nimmt ihn die Mutter aber schließlich zu sich, um ihn auf seine „Mission“ vorzubereiten: Durch sein eigenes Leben soll er die Schuld tilgen und den Namen Borkman wieder groß machen. Erhard hat aber andere Pläne: Es stellt sich heraus, daß er mit einer Dame bereits reiferen Alters, Fanny Wilton, der Enge entfliehen und „ins Leben hinaus“ will. Weder die Bitten seiner todkranken Tante, noch der Vorschlag seines Vaters: „Komm, laß uns Hand in Hand ins Leben hinauswandern und arbeiten!“ (S. 458), noch die hysterischen Vorstellungen seiner Mutter können ihn halten, er will nur „leben, leben, leben!“ (S. 459). Dies ist der erste Ausbruch ins „Leben“. Er wird aber nicht weiter verfolgt und würde auch nicht sonderlich interessieren, denn Erhard ist, entgegen den Hoffnungen

204) Gewisse motivliche Anklänge an den „Faust“ sind bei „Peer Gynt“ nicht zu übersehen, so die Rettung durch die Frühgeliebte, das „Empor“ der letzten Szenen und die mehrfache Verwendung des Sonnensymbols, vor allem aber die Trollenszene in der Halle des Bergkönigs, eine echte „Innenszene“, vergleichbar der „Walpurgisnacht“ des „Faust“. Hier wie dort ist die Szene Projektion innerseelischer Vorgänge, auch die Ibsensche Walpurgisnacht dient der Darstellung der niedern Begierden und Leidenschaften im „Helden“.

seiner Mutter, ein ganz gewöhnlicher Schwachkopf: „Was geht mich die Zukunft an. Mag nicht vorwärts noch rückwärts schauen! Nur auch einmal zu leben verlange ich!“ (S. 462). Sein weiteres Schicksal würde vermutlich recht bedeutungslos sein.

Anders ist es mit dem zweiten Ausbruch bestellt. In einem plötzlichen Entschluß verläßt Borkman das Haus. Auf die Frage nach dem Wohin antwortet er: „Hinaus ins Unwetter des Lebens . . .“ (S. 464). Borkman ist durch nichts mehr zurückzuhalten. Die Vorstellung von der Enge seines bisherigen Lebens bereitet ihm Schauer:

Borkmann: Ins Haus zurück? Nie wieder! . . . Ginge ich *jetzt* in den Saal zurück — die Decke und die Wände würden zusammenstürzen. Und mich erdrücken. Mich breit quetschen wie eine Fliege —

Ella: Wo willst Du denn hin?

Borkman: Nur weit weg und immer weiter! Ich will sehen, ob ich wieder zur Freiheit gelangen kann und zum Leben und zu Menschen. (S. 473)

Und jetzt geschieht mit der Bühne etwas Merkwürdiges:

„(Sie sind allmählich in das Gehölz links hinüberlangt. Dies entzieht sie nach und nach den Augen der Zuschauer, so daß man schließlich nichts mehr von den beiden sieht. Das Haus und der Gutshof entschwinden dem Gesichtskreise. Die Landschaft, mit Abhängen und Höhenzügen, verändert sich fortwährend langsam und nimmt einen immer wilderen Charakter an.)“ (S. 474)

Schließlich sind Borkman und Ella auf der Höhe angelangt. Ein weiter Blick tut sich ihnen auf über zahllose Bergrücken bis hin zum Fjord. Hier, auf der Höhe, erfüllt sich Borkmans Schicksal. Noch einmal träumt er von den gefesselten Erzadern im Schoß der Berge. Er wollte sie befreien und „Macht und Herrlichkeit“ (S. 476) erlangen. Da fühlt er eine Hand von Erz nach seinem Herz greifen, er sinkt zurück und stirbt. Über seiner Leiche versöhnen sich die beiden Schwestern.

Was in dieser letzten Szene vor sich geht, ist eine großartige Entfesselung der Bühne zur Darstellung des versuchten Ausbruchs aus der „Enge“ hinaus ins Leben. „Peer Gynt“ war zunächst gar nicht für das Theater gedacht ²⁰⁵⁾, und als Ibsen 1874 das Stück für die Bühne einrichtete, wollte er den ganzen vierten Akt — Peer Gynts Weg durch

205) Vgl. Woerner I, a. a. O. S. 246.

die Welt — streichen²⁰⁶). In „John Gabriel Borkman“ jedoch wird bewußt auf die Gestaltungsmöglichkeiten der Bühne zur Darstellung eines „Weges“ Bezug genommen.

Wieder einmal ist ganz offensichtlich „Leben“ mit „Weg“ verknüpft. Besonders deutlich erscheint der Vorgang des Ausbruchs durch die bewußt kontrastierende Gegenüberstellung der Komplementärbegriffe „Enge“ und „Weg“. Freilich endet der Versuch, „sich auf den Weg zu machen“, mit dem Tod des Wanderers. Borkman ist nicht mehr lebensfähig. Die Gewalt der Vergangenheit ist zu stark, als daß der neue Ansatz gelingen könnte. So bleibt dieses Drama am Ende doch „geschlossen“: Es findet seinen Schluß mit dem Tod des Helden und der Versöhnung der überlebenden Gegner, noch dazu in einem etwas outriert wirkenden apotheotischen Tableau.

Eigentümlich ist schließlich noch das „Empor“ in allen drei bisher behandelten Dramen Ibsens. Selbst Peer Gynt steigt am Ende seines nutzlos vertanen Lebens empor zum Licht. Farinelli erinnert an einige weitere Ibsen-Dramen, die dasselbe Phänomen aufweisen, und meint schließlich:

„Man denkt an den heiligen Berg Dantes, zu dem alle Sünder gelangen, um sich von ihrer Schuld zu reinigen und sich des letzten Aufstiegs in den Himmel würdig zu machen. Der Aufstieg ist steil und mühselig.“²⁰⁷)

Anders verhält es sich mit dem seinerzeit heiß diskutierten Schluß von „Ein Puppenheim“²⁰⁸).

Nora hat erkannt, daß sie in achtjähriger Ehe bereitwillig die Rolle spielte, die ihr Mann ihr aufgezwungen hat: Puppe, Spielzeug zu sein. Sie ist niemals sie *selbst* gewesen. Jetzt faßt sie den Entschluß, ihr Leben in die Hand zu nehmen („Das Maskenzeug heruntertun.“ S.86). Die Konsequenzen, die sie ziehen will, sind klar ausgesprochen:

206) Vgl. den Brief an Edvard Grieg vom 23. 1. 1874: „Fast der ganze vierte Akt wird bei der Aufführung gestrichen. Statt seiner habe ich mir ein großes musikalisches Tongemälde gedacht, das Peer Gynts Umherschweifen in der weiten Welt andeutet...“ (Briefe a. a. O. S. 225) Der Text für die Uraufführung am 24. 2. 1876 im Christianiaer Theater wurde jedoch auf Anraten des Theaterdirektors Josephson nach anderen Gesichtspunkten bearbeitet. (Vgl. den Brief Ibsens an Hartvig Lassen vom 16. 8. 1875, Briefe a. a. O. S. 243f.).

207) Arturo Farinelli, *Führende Geister des Nordens*, Stuttgart o. J. [1940], S. 106.

208) Das folgende ist in der Hauptsache dem Aufsatz von Hans Schwerte, *Henrik Ibsen: Nora*, a. a. O., verpflichtet.

Ich muß trachten, mich selbst zu erziehen. Und Du bist nicht der Mann, mir dabei zu helfen. Das muß ich allein vollbringen. Und darum verlasse ich dich jetzt. (S. 90)

Zum erstenmal wird hier die Tragödie, auf die die Handlung zuzueilen schien, aufgebrochen in einen „offenen Schluß“. Begriffe wie Pflichten gegenüber der Familie, Gewissen (Moral), Gesetze (Gesellschaft) und Religion sind Nora relativ geworden, haben sich in ihr selbst in Frage gestellt. „Nora durchbricht den Kreis der Tradition, den Kreis der Konvention, damit den Kreis der Tragödie.“²⁰⁹) Noras Ausbruch ist daher von weit größerer Bedeutung als etwa der Borkmans. Bei jenem hatte der Ausbruch sein Leben geendigt, Noras *eigentliches* Leben beginnt damit, daß sie ihrem bisherigen Marionettendasein, der „Enge“ des „Puppenheims“ entflieht, um *zu sich selbst* zu finden.

Wiederum fällt in diesem Zusammenhang die Konstellation verschiedener Begriffsfelder auf: Selbst, Leben, Werden. Nicht zuletzt sie verursachen den Aufbruch der Tragödie als formale Folge, provozieren einen „Weg“ Noras in die Welt.²¹⁰)

Ibsen hat sich mit diesem Schluß bewußt in Gegensatz zur Tradition gestellt²¹¹). Erst mit diesem dramaturgischen Gewaltakt (für die damalige Vorstellung) ist der geschlossene dramatische Raum aufgebrochen und der Weg in die Welt freigegeben.

Das Problem August Strindberg als schöpferische Individualität ist noch lange nicht zu Ende gedacht. Er ist zu vielgestaltig, proteisch wandelbar, schillernd und nach den Extremen hin ausschlagend, als daß für ihn eine kurze, verbindliche Formel gefunden werden könnte, die seine dichterische Existenz umreißen würde. Er ist alles mögliche gewesen: Dichter und Alchimist, Sozialist und Monarchist, Naturalist und Symbolist, Rationalist und Mystiker. Er hat sein Ich ins Überdimensionale gesteigert und zum Zentrum seiner Welt gemacht und

209) Schwerte, Nora a. a. O. S. 36.

210) „Der 'Ausbruch' Noras zieht sogleich andere formale Stichworte nach sich: 'werden' (ich will versuchen, ein Mensch 'zu werden'), 'sich ändern' ('dann müßten wir beide ... uns so verändern'), auf den Weg gehen, weiterleben, weitermachen. Es braucht nur an Wedekind, Barlach, Eliot, Wilder, Sartre ('continuons!'), Brecht erinnert zu werden ...“ (Schwerte, Nora a. a. O. S. 39).

211) „Ich könnte beinahe sagen, gerade der Schlußscene wegen ist das ganze Stück geschrieben.“ (Ibsen, Brief an Moritz Prozor vom 23. 1. 1891, Briefe a. a. O. S. 396).

zum Thema der meisten seiner Dichtungen²¹²⁾. Daher ist bei ihm mehr als bei jedem anderen Autor das autobiographische Ich so eng mit dessen poetischem Niederschlag verbunden. Da Strindberg hauptsächlich als Dramatiker bekannt ist, muß auch bei ihm — falls die hier vorgebrachten Voraussetzungen stimmen — das Ich, und damit der „Weg“, in dramatischen Dichtungen aufzufinden sein. Zunächst muß folgende Äußerung Strindbergs festgehalten werden:

„Ich glaube, daß das vollständig geschilderte Leben eines Menschen wahrhaftiger und aufschlußreicher ist als das einer ganzen Familie. Wie kann man wissen, was sich im Gehirn anderer ereignet, wie kann man die verhüllten Beweggründe der Tat eines andern kennen, wie kann man wissen, was dieser und jener in einem vertraulichen Augenblick gesagt haben? Ja, man konstruiert. Aber die Wissenschaft vom Menschen ist bisher von jenen Autoren wenig gefördert worden, die mit ihren knappen psychologischen Kenntnissen versucht haben, das Seelenleben zu entwerfen, das in Wirklichkeit verborgen liegt. Man kennt nur *ein* Leben, sein eigenes . . .“²¹³⁾

Diese Sätze wurden zwar in einem Interview im Zusammenhang mit dem ersten Band von Strindbergs Autobiographie („Der Sohn einer Magd“) gesprochen, sind jedoch gleichermaßen auf eine Reihe seiner Dramen beziehbar, in denen das in hohem Maß verwirklicht wird, was hier als „subjektive Dramatik“ bezeichnet wurde. Mit letztmöglicher Konsequenz ist dieser Stil durchgeführt im ersten Teil der Dramentrilogie „Nach Damaskus“. Es entspricht nach allem der Erwartung, daß der „Weg“ in diesem Drama in einem Maße die Struktur bestimmt, wie es später nur noch selten erreicht wurde.

Das biographische Material des Dramas soll hier kurz skizziert werden: Strindberg erlebte in den Jahren 1894-96 eine geistige Krise, die ihn an den Rand der völligen Zerrüttung brachte. Heftige Schuldgefühle waren verbunden mit psychischen und physischen Angstzu-

212) "Sein ganzes Ich scheint ja die Welt in sich aufgenommen zu haben, alles ist nur ein Spiegelbild seines Ichs, ist nur da, um von ihm gedeutet zu werden, um sein Leben zu beeinflussen, zu befruchten oder zu zerstören. Was ist zu guter Letzt das Seiende, das Wirkliche? Er selbst — oder die Umwelt — oder beides?" (Carl David Marcus, Strindbergs Dramatik, München 1918, S. 266.)

Vgl. auch Strindberg selbst: "Alles, was ich weiß, wenn es auch noch so wenig ist, kommt vom Ich als dem Mittelpunkt her. Die Kultur, nicht der Kultus, dieses Ichs erweist sich also als der höchste und letzte Zweck des Daseins." (Strindberg, Inferno, Werke a. a. O. IV. Abt., Bd. 4, S. 93.)

213) Zitiert nach Szondi, Theorie des modernen Dramas, a. a. O. S. 40.

ständen, die sich bis zum Verfolgungswahn steigerten. Auf merkwürdige alchimistische Studien und Experimente folgte die Beschäftigung mit Swedenborg, in dem er sogleich seinen persönlichen Propheten sah. Von ihm leitet sich seine Auffassung her, er sei von „Mächten“ verfolgt; persönliche Gegner sah er als von den „Mächten“ zu seiner Läuterung abgesandte „Zuchtgeister“ an, schließlich glaubte er in seiner Umgebung bis in Einzelheiten getreue Züge des Swedenborgschen Infernos zu erkennen, vermeinte, bereits im Diesseits im Inferno zu leben. Daher gab er der autobiographischen Schrift, die er nach Beendigung der Krise über seine Erlebnisse und Vorstellungen verfaßte, den Titel „Inferno“. Mystizismus, Buddhismus und Katholizismus waren die Richtungen, denen sich Strindberg gegen Ende der Inferno-Krise zuwandte, zeitweilig spielte er mit dem Gedanken, in ein Kloster einzutreten, verwirklichte ihn aber nicht. ²¹⁴⁾

Der ersten, noch recht rohen und abstandlosen literarischen Formulierung der Inferno-Krise in „Inferno“, „Legenden“ und dem Fragment „Jakob ringt“ folgte schließlich nach der endgültigen Überwindung der Krise ihre dichterische Gestaltung in Strindbergs bevorzugtem Genre: die Dramentrilogie „Nach Damaskus“ ²¹⁵⁾.

Die äußerliche Form des ersten Teils ist klar und einfach, wenn auch ungewöhnlich und neu:

„In streng kontrapunktistischer Form komponiert, bildet der erste Teil . . . im ganzen siebzehn Bilder. Da das Drama aber die Pilgerwanderung allegorisiert, geht es vorwärts bis zum neunten Bild, das sich im Asyl zuträgt; dann kehrt das ausgetriebene Paar auf seiner Fahrt um und muß den ganzen Weg zurückwandern, da auch die Szenen sich in umgekehrter Reihenfolge wiederholen und das Drama an der Strassenecke schliesst, wo es begann.“ ²¹⁶⁾

214) Im Gegensatz zum „Unbekannten“ in „Nach Damaskus“, III. Teil.

215) Hier soll ausschließlich der erste Teil der Trilogie behandelt werden. Ihm allein ist die starke Wirkung von „Nach Damaskus“ auf den deutschen Expressionismus zu verdanken, nur der erste Teil zeigt eine konsequente Durchführung, nirgendwo im zweiten und dritten Teil wurde die formale Straffheit des ersten erreicht. Strindberg selbst spricht in der „Dramaturgie“ nur vom ersten Teil und berichtet überdies, daß in seinem „Intimen Theater“ in Stockholm nur der erste Teil gespielt wurde (vgl. Dramaturgie, Werke a. a. O. VI. Abt., Bd. 4, S. 84). Zudem scheint Strindberg nicht von Anfang an ein dreiteiliges Werk im Sinn gehabt zu haben, der zweite und dritte Teil sind wohl mehr als nachträgliche Erweiterungen zur endgültigen Abklärung der Krise zu betrachten. (Vgl. Marcus a. a. O. S. 289 und S. 238f.).

216) Strindberg, Dramaturgie, Werke a. a. O. VI. Abt., Bd. 4, S. 84.

Ganz unzweifelhaft ist also eine Wanderung, ein „Weg“, tragendes Gerüst des Stückes. Parataktische Aneinanderreihung der Szenen ist die Folge, freilich nicht, wie vielfach behauptet wurde, in beliebiger, austauschbarer Reihenfolge, da dem Werk in seiner geradezu geometrischen Struktur eine Entwicklung zugrunde liegt, die sich in Hin- und Rückweg manifestiert. Die neunte Szene im Asyl ist der Scheitel einer parabolischen Kurve, bezeichnet den Wendepunkt, die „Kehre“ des Weges: präzise formale Konsequenz des Themas, das im Titel bereits enthalten ist: „Damaskus“ als Vokabel, die eine innere Umkehr signalisiert. Einmal mehr wird hier die Form zum Symbol gesteigert. Darüber hinaus ist das ganze Werk im Innern sowohl im dialogischen Text als auch in der dramatischen Durchführung (einschließlich Bühnenbild) mit Symbolen, die oft nur schwer deutbar sind, durchsetzt, zumeist aus dem religiösen Bereich.

Wohl das wichtigste, immer wieder auftauchende Bild ist das des *Kreuzweges* mit seinem Gipfel, den drei Kreuzen von Golgatha.

Hierzu ist eine etwas breitere Erläuterung nötig. Ich beziehe mich dabei auf Oskar Sengpiel, der die einschlägige Literatur in anderem Zusammenhang bereits verarbeitet hat:

„... bei den Kreuzzügen wurden in Jerusalem 14 durch liegende Säulenschäfte oder in Häuser eingemauerte Steine gekennzeichnete Wegstellen entdeckt, die von der Burg Antonia nach Golgatha führten und den Kreuzweg des Herrn bezeichneten, von dem Verhör vor Pilatus bis zur Grablegung. Hier pflegten die Pilger Halt zu machen und eine Andacht zu verrichten. Das gab diesen Stellen den Namen Stationen. Diesen Gebrauch der Pilger hat die kath. Kirche aufgenommen und zu einer besonderen Religionsübung ausgebaut mit bestimmten Vorschriften, Ablässen und so weiter. Die zum Wächter des Heiligen Grabes bestellten Franziskanermönche legten seit dem 15. Jh. auf Grund eines Privilegs solche Kreuzwege auch in Europa an. Jede Station wurde mit einem die betreffende Szene darstellenden Bilde geschmückt. Bei einer öffentlichen Kreuzwegandacht zogen Klerus und Volk in Prozession von Station zu Station. Bei jeder wurde Halt gemacht und eine Betrachtung — die Szene betreffend — gelesen und ein Gebet verrichtet.“²¹⁷⁾

Vor allem in bayerischen und österreichischen Landgemeinden wurde der Kreuzweg auf einem Hügel hinter der Kirche in seinen

217) Sengpiel a. a. O. S. 14f. Dort auch umfangreiche Literatur.

vierzehn Stationen nachgebildet. Diese Hügel werden mitunter „Kalvarienberg“ genannt.²¹⁸⁾

In der Szenenvorschrift für das fünfte Bild von „Nach Damaskus“ finden sich deutliche Hinweise auf den Kalvarienberg:

„(. . . zwischen den Bäumen sieht man Hügel mit Kreuzen, kleine Bußkapellen, Denksteine über Unglücksfälle.)“

(S. 45)²¹⁹⁾

In der Szene selbst spricht der Unbekannte das Wort direkt aus:

Aber damals tanztest du diesen endlosen Kalvarienweg entlang, pflücktest Blumen am Fuße der Kreuze . . . (S. 45f.)

Deutlicher noch bezeichnet die Mutter im elften Bild den Kreuzweg:

Mein Sohn! Du hast Jerusalem verlassen, und du bist auf dem Wege nach Damaskus. Gehe dahin! denselben Weg, den du hierher gekommen bist; und pflanze ein Kreuz auf an jeder Station, aber bleibe auf der siebenten; du hast nicht vierzehn, wie Er! (S. 82)

Dies ist der genaue Punkt, an dem zum erstenmal in der dramatischen Literatur der Neuzeit das Wort „Station“ in entscheidender Funktion auftaucht. Sein liturgischer Ursprung ist klar erkennbar. Ein Zusammenhang zwischen der statio der Prozession und der „Station“ Strindbergs ist zwar nicht im historischen, aber doch im logischen Sinne gegeben. Wort und Begriff „Station“ bezeichnen, von Strindberg ausgehend, einige Jahre später eine eigene Art innerhalb der dramatischen Gattung: Die *Stationendramen*.

In einer Reihe von Dramen, die den Komplex „Ich“ zum Thema hatten, waren „Innenszenen“ festgestellt worden, Projektionen des inneren Zustands des Helden als quasi-reale Handlungen. In „Nach Damaskus“ ist diese subjektive Dramatik derart konsequent durchge-

218) Der „Kreuzweg“ findet sich regelmäßig auch in katholischen Kirchen; dort sind die Bilder an Säulen oder an den Seitenwänden angebracht. Die Kreuzwegandacht, bei der der Priester mit dem Altardienst in der Kirche von Station zu Station zieht, wird noch heute in der Fastenzeit jeden Freitag gefeiert.

219) Die „epische“ Version dieser Stelle in „Inferno“ stellt die Absicht noch deutlicher heraus: „Den Weg begleiten unzählige Sühnkapellen, Kalvarienberge, Weihbilder; Denksteine über Unglücksfälle, Blitzschläge, plötzlichen Tod. Und am Ende dieser Pilgerfahrt, dort unten, in der Ferne, erwarten mich sicherlich die zwölf Stationen von Golgatha.“ (Strindberg, *Inferno*, Werke a. a. O. IV. Abt., Bd. 4, S. 130f.) Die Stelle bezieht sich auf Strindbergs Aufenthalt in Österreich während der Inferno-Krise. Dort lernte er die Kalvarienberge kennen. Zur Zeit der Niederschrift von „Inferno“ kannte er offensichtlich noch nicht die tatsächliche Anzahl (14) der Stationen.

halten, daß man das ganze Drama als Spiel in einem seelischen Innenraum bezeichnen kann. Es ist die dramatische Realisierung dessen, was sich auf einer seelischen Landschaft begibt, und zwar auf der des Autors, denn das Modell des Unbekannten ist Strindberg selbst.²²⁰⁾ E. Peukert hat den Sachverhalt präzise formuliert:

(Die) „Stationen sind gleichwohl die Wiedergabe realer Aufenthaltsorte Strindbergs im Inferno . . . Obgleich sie aber unverrückbar real erscheinen und den Infernoorten bis in alle Einzelheiten vergleichbar sind, schafft Strindberg aus ihnen Symbole. Die Symbolhaftigkeit macht, daß sich diese realen Orte vor unsern Augen gleichsam in große phantastische Bilder verwandeln.“²²¹⁾

Scheinbar unverfängliche, alltägliche Orte werden aufgehört zu Symbolen, die zentrale seelische Zustände und Regungen signalisieren und spiegeln: eine harmlose Mühle wird zum Symbol des mahlenden und nagenden Gewissens (Bild 6 und 12)²²²⁾, ein Hohlweg (ebd.) zum Ausdruck der Unentrinnbarkeit²²³⁾, die drei abgetakelten Ma-

220) Sowohl Einzelheiten wie auch ganze Themenkreise und Gedankenverbindungen stimmen mit Strindbergs Autobiographie überein. Dennoch ist das Drama kein Abklatsch von Strindbergs persönlicher Wirklichkeit. Es "ist mit allen seelischen und geistigen Kräften hoch emporgehoben über sein zerrissenes, zeitweilig gefährdetes und sehr unglückliches Dasein auf eine höhere Ebene menschlicher Bedeutsamkeit . . . Es ist eine subjektive Auslese, eine Steigerung, eine Stilisierung des Lebens . . ." (Walter A. Berendsohn, August Strindberg. Ein geborener Dramatiker, München 1956, S. 38f.).

221) Ester Peukert, Strindbergs religiöse Dramatik, Diss. Hamburg 1929, S. 97.

222) Vgl. Peukert ebd. ff. Vgl. auch Strindberg selbst: "Weltmühle, Gottes Mühle sind sprichwörtlich geworden. Habt ihr dieses Säusen in den Ohren gehört, das dem Geräusch einer Wassermühle gleicht? . . . Alle Verstöße, alle Vergehen, alle Dummheiten treiben euch das Blut bis in die Ohren . . . Das ist die Mühle des Herrn, die langsam mahlt, aber fein und schwarz. Ihr seid in Staub aufgelöst, und ihr glaubt, es sei aus mit euch. Aber nein, es beginnt von neuem und ihr müßt die Mühle noch einmal durchgehen!" (Strindberg, Inferno, Werke a. a. O. IV. Abt., Bd. 4, S. 193).

In Strindbergs letztem Drama "Die große Landstraße" (vgl. unten S. 109f.) spricht der Dichter in der Maske des "Jägers":

... ich ward hineingezogen in ein Mühlenrad —

kam auf der andern Seit' heraus. — (Werke a. a. O. I. Abt., Bd. 10, S. 273).

223) Vgl.:

Aus reiner Alpenluft stieg ich hinunter,

zu wandern unter Menschenkindern —

an ihrem Kummer teilzunehmen;

da war jedoch kein offner Weg,

ein Hohlweg zwischen Dornestrüpp —

(Strindberg, Die große Landstraße, a. a. O. S. 273) Vgl. auch Inferno, Werke a. a. O. IV. Abt., Bd. 4, S. 140ff.

sten eines Schiffes werden zu den Kreuzen von Golgatha, dem Ziel des Kreuzweges:

Unbek.: Was ist das?

Dame: Das ist nur ein gesunkenes Schiff!

Unbek.: Drei Kreuze! — Welches neue Golgatha steht uns nun bevor? (S. 93)

Zentrum des Dramas ist der Unbekannte, das — cum grano salis — autobiographische Ich des Dichters. Er ist Zentrum in einem weit umfassenderen Sinn als wir es von einem „normalen“ Dramenhelden gewohnt sind. Auf ihn ist alles bezogen, alles erscheint unter seiner Perspektive. Alles, das heißt schließlich auch: selbst die übrigen Figuren des Dramas. Sie sind nicht selbständig handelnde Personen, geschweige Charaktere, sie sind Projektionen des einen, zentralen Ich, sind materialisierte Sektoren seelischer Bereiche des Unbekannten. Der Bettler wäre demnach die innere Vereinsamung des Helden, Caesar die Verkörperung seiner Hybris, der Konfessor sein „alter ego“, der Trieb zum Guten in ihm, die Mutter schließlich das schlechte Gewissen²²⁴). Der Unbekannte spürt selbst, daß er sich Teilen seines Ich gegenüberieht:

Nicht den Tod, aber die Einsamkeit fürchte ich, denn in der Einsamkeit trifft man jemand ... Ich weiß nicht, ob es ein anderer ist oder ich selbst, den ich wahrnehme, aber in der Einsamkeit ist man nicht einsam. Die Luft wird dichter, die Luft keimt, und es beginnen Wesen zu wachsen, die unsichtbar sind, aber wahrgenommen werden und Leben besitzen. (S. 7)

Selbst die Dame, von der man noch am meisten dramatisches Eigenleben erwartete, unterliegt diesem Prozeß:

Etwas ungewöhnlich ist er, und etwas langweilig ist es, daß ich nie etwas sagen kann, was er nicht schon gehört hätte. Das macht, daß wir sehr wenig sprechen, aber er ist froh, wenn ich nur in seiner Nähe bin, und ich auch! (S. 58)

Die Figuren in „Nach Damaskus“ haben ihre Existenz lediglich vom Ich des Unbekannten her. Sein Bewußtsein ist es, das sie erschafft und verändert, seine Gemütslage bestimmt jeweils ihren habitus²²⁵).

224) Vgl. Peukert a. a. O. S. 91ff.

225) Von „Charakteren“ kann man im Sinne der geläufigen Terminologie bei diesen Figuren wohl nicht sprechen, kaum von „Personen“, da sie keine eigenständige Existenz besitzen. „Habitus“ — im Sinne von „Verhaltensweise“ — scheint mir dem Sachverhalt am nächsten zu kommen.

Entsprechend dieser Aufblähung des Ich, das alle übrigen Dramenpersonen verschlingt bzw. ihre Existenz von der seinen abhängig macht, könnte man das Stück fast einen „Monolog mit verteilten Rollen“, letztlich ein Monodram nennen; der Unbekannte ist die einzige *Person*.

Diese Person aber *wandert*, macht sich auf den Weg durch das Inferno, beschreitet den Passionsweg durch ihre eigene seelische Landschaft mit ihren Leidensstationen. Der Weg, den der Unbekannte geht, ist das umfassendste Symbol des ganzen Dramas. Wie sehr der Dichter stärksten Nachdruck gerade auf dieses Symbol legt, erkennt man zunächst an seinem Niederschlag in der Form, dann aber auch daraus, daß Strindberg eine ganze Reihe von Wegmodellen kontaminiert. Überwiegend ist der Kreuzweg mit dem Gipfel des Kalvarienberges, Golgatha. Dazu kommen die im Titel angedeutete Reise nach Damaskus, die „Pilgerreise“²²⁶) und schließlich die Vertreibung aus dem Paradies: Wanderung des ausgetriebenen Paares über die dornichte Erde (vgl. S. 92)²²⁷).

Das Ich stellt sich selbst dar als „auf dem Wege“ befindlich. Das an sich und der Welt leidende Ich beschreitet einen Leidensweg. Im Zusammenhang mit dem heilsgeschichtlichen Vorbild ist dies der formale Effekt im konsequenten Verfolg des subjektivistischen Lebensgefühls: Auf dem Kreuzweg, der als Form bestehen bleibt, wird der leidende Christus durch das leidende Ich ersetzt²²⁸).

Bei solch umfassender Bedeutung muß der „Weg“ auch szenische Realisierung finden, er muß theatralischen Ausdruck gewinnen und Folgen für die Darstellung auf der Bühne nach sich ziehen.

Der Weg des Unbekannten wird nicht im ganzen verfolgt. Zwischen den einzelnen Stationen, an denen sich Dialoge und Handlungen abspielen, liegen immer wieder Wegstrecken und Zeit-„räume“. Den-

226) Vgl. das Zitat oben S. 101.

227) Bereits „Inferno“ bringt eine ganze Reihe dieser Motive, vgl. a. a. O. S. 45, 128, 170 etc.

228) Auch inhaltlich ist der Ersatz des leidenden Erlösers durch das leidende Ich angeschlagen: „Es gibt Augenblicke, da ist mir, als trüge ich in mir alle Sünde und alles Leid und allen Schmutz und alle Schmach der Welt; ... Weißt du, ich lag krank neulich an einem Fieber, und unter anderem, ja, es ereignete sich so viel, träumte mir, ich sähe ein Kruzifix ohne den Gekreuzigten; und als ich den Dominikaner fragte ... was das bedeuten solle, da antwortete er: 'Du willst nicht haben, daß er für dich leidet; so leide selbst!' Und darum sind die Menschen so empfindlich geworden für eigene Leiden!“ (S. 92).

noch werden Szenen eingeschaltet, die repräsentativ sind für den „Weg“, d. h. deren beinahe einzige Funktion darin besteht, das „Gehen“ zu signalisieren. Am deutlichsten wird dies im zweiten Hohlweg-Bild (Szene 12): Der Unbekannte und die Dame treten nacheinander von der Seite her auf, sprechen einige Sätze an den Schmied und die Müllerin hin, die jedoch nicht antworten, und gehen je weiter in den Hintergrund hinein. Die Bühnenorte bezeichnen als solche bereits den „Weg“: „Auf der Landstraße“ (Szene 5 und 13) und „Im Hohlwege“ (Szene 6 und 12) ²²⁹).

Die meisten Stationen beginnen mit dem „Kommen“ des Unbekannten und schließen fast immer mit seinem Weitergehen. Nur selten treffen die beiden Wanderer auf bereits vorbereitetes Milieu (Szene 2, 7, 16). Die Steigerung und Konzentration der Handlung auf ihren Höhe- und Wendepunkt hin wird durch die Kurve des Weges markiert: Er steigt vom Meer an ins Gebirge und führt wieder zurück. Ein eigentliches „Ankommen“ ist jedoch auch am Schluß nicht gegeben: Die Dame geht dem Unbekannten voraus auf die Kirche zu und bedeutet ihm, ihr zu folgen; er aber sagt: „Nun ja; ich kann ja immer hindurchgehen; aber bleiben tue ich nicht!“ (S. 106). Der Schluß bleibt offen; ob dies bereits damals im Hinblick auf die beiden folgenden Teile der Trilogie so konzipiert wurde, kann nicht entschieden werden.

Schließlich trägt noch das Requisit zur Charakterisierung und bühngemäßen Darstellung des „Weges“ bei. Die Wanderkostümierung des Unbekannten, die Reisekleidung der Dame und der Wegweiser (Szene 5 und 13) gehören hierher. Ein weiterer Effekt in dieser Richtung ist der Hinweis des Bettlers auf die Fußspuren des Unbekannten im Straßenschlamm, denen die Dame zu folgen habe (Szene 13).

Nach allem ist deutlich geworden, daß Strindberg mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln der Dramenstruktur, der Sprache

229) Unter Umständen könnte man ebenso die Szenen 1 und 17 „An der Straßenecke“ dazurechnen; es ist dies jedoch auch in Dramen, die nichts mit dem „Weg“ zu tun haben, ein häufig verwendeter Bühnenort. Immerhin ist der bestimmte Artikel bei allen drei Szenenüberschriften bezeichnend: Er ist in der Lage, die jeweiligen Orte aus der Zufälligkeit eines eben gerade passenden Dekorationshintergrundes (Beispiel: „Eine Landstraße“) herauszulösen und ins Allgemeine, Typische, ja Symbolische zu steigern. Ein ähnlicher Vorgang ist bei den Personenbezeichnungen zu beachten. (Ein Vergleich mit der schwedischen Ausgabe ist vorgenommen worden und erbrachte gleiche Ergebnisse.)

und der Bühne das Element des „Weges“ als Ausdrucksmittel in sein Drama einzubringen bemüht war.

Ohne allen Zweifel ist „Nach Damaskus“ I nicht nur das erste und zugleich durchgeformteste Stationendrama mit allen Ingredienzien der Form, es ist auch ein Drama, in dem nahezu alle jene Elemente aufs deutlichste in Erscheinung treten, die bisher immer dort festgestellt werden konnten, wo der „Weg“ nicht nur thematisch, sondern auch strukturbestimmend ins Drama eingetreten war. Eine kurze Zusammenstellung soll dies nochmals verdeutlichen:

1. Subjektive stoffliche und thematische Voraussetzungen: autobiographischer Hintergrund, epische Vorstufe. Daraus:
2. Das Ich als Thema ²³⁰⁾, das durch das Motiv „Weg“ ausgedrückt wird.
3. Mittelbarer Zusammenhang mit den Passionsspielen. Stark hervortretende liturgische und religiöse Elemente; die liturgische Form des „Kreuzweges“ (Prozessionsform!) als Wegmodell.
4. Formale Auswirkungen des „Weges“. Der Verlauf der Handlung ist an den Weg des Ich gebunden, daher Sukzessivität der einzelnen Szenen, kein wirklicher dramatischer Antagonismus.
5. Totale Durchführung der subjektiven Dramatik: Das Ich als einzige „Person“ im Zentrum, alle übrigen Figuren nur Ausstrahlungen des Ich. Charakter der „Innenszene“ auf das ganze Stück ausgeweitet.
6. Szenische Realisierung des „Weges“ durch „Gehen“, symbolträchtiges Bühnenbild und Requisiten.

„Nach Damaskus“ I ist das „Urbild“ des Stationendramas. In dieser Konsequenz und strukturellen Geschlossenheit wurde die Form nie mehr erfüllt.

Der Komplex „Leben“ war in diesem Drama scheinbar nicht aufgetaucht. Tatsächlich ist er dort nur implizite vorhanden. Das Drama bezieht seinen Stoff aus einem bestimmten Lebensabschnitt Strind-

230) Am klarsten ist dies ersichtlich aus der an Nietzsche gemahnenden Stelle in der 4. Szene „Am Meere“: „Das ist Leben! Ja, jetzt lebe ich, gerade jetzt! und ich fühle mein Ich schwellen, sich ausdehnen, sich verdünnen, unendlich werden: ich bin überall, im Meer das mein Blut ist, in den Felsen die mein Skelett sind, in den Bäumen, in den Blumen; und mein Haupt reicht hinauf in den Himmel, ich sehe hinaus über das Universum das ich bin, und ich fühle die ganze Kraft des Schöpfers in mir, denn der bin ich.“ (S. 38).

bergs, zugleich aber, mittels Erinnerungen, aus dem ganzen Leben des Dichters. Zur Entstehungszeit scheint dem Autor „Leben“ nur ein Synonym zu sein für „Leiden“, so daß aus dem „Lebensweg“ ein „Leidensweg“ wird.

Diese etwas umwegige Konstruktion kann entfallen bei dem von milder Resignation getragenen letzten Drama Strindbergs: „Die große Landstraße“. Es trägt die aufschlußreiche Bezeichnung „Ein Wanderdrama mit sieben Stationen“.

Das Stück ist ein Rückblick auf Strindbergs eigenes Leben, eine Art Rechtfertigung und dramatisches Vermächtnis, da er bis zu seinem Tod 1912 nichts Dramatisches mehr geschrieben hat ²³¹⁾. Die letzten Verse des Dramas bestätigen diese Vermutung:

Hier ruhet Ismael, der Hagar Sohn,
der einmal Israel genannt ward,
weil er mit Gott gekämpft ²³²⁾
und diesen Kampf nicht eher ließ,
bis seiner Allmacht Güte ihn besiegte.
O Ewiger! Ich lasse deine Hand nicht,
die harte Hand, bis du mich segnest!

O segne mich, o segne deine Menschheit,
die leidet, leidet unter dem Geschenk des Lebens!
O segne mich, der litt am meisten —
der litt am meisten unterm Schmerz,
nicht sein zu können, der er wollte sein! (S. 275)

Auch in diesem Drama wird bereits im Titel ein Signal gegeben: Das Zentralsymbol, das Strindberg für „Leben“ setzt, ist das Wandern auf der Landstraße. Diesmal erscheint der Autor unter der kaum

231) „Die große Landstraße“ ist 1909 geschrieben.

232) Der Jakobskampf ist ein zentrales Motiv Strindbergs, das immer wieder auftaucht, auch in „Nach Damaskus“ I (S. 66 und S. 89); vgl. auch das im Zusammenhang mit „Inferno“ geschriebene Fragment „Jakob ringt“ (Werke a. a. O. IV. Abt., Bd. 4). 1940 wurde eine Gedenkmünze für Strindberg geprägt, die auf der Vorderseite ein Portrait des Dichters trägt und auf der Rückseite den Jakobskampf darstellt (vgl. Berendsohn, Der Stand der Strindbergforschung, Forschungen und Fortschritte, 24. Jg., 1948, S. 27).

Es hätte in diesem Zusammenhang noch Strindbergs „Ein Traumspiel“ behandelt werden können nebst einigen anderen seiner Dramen, die ebenfalls wesentliche „Weg“-Elemente aufweisen. Die Beschränkung auf „Nach Damaskus“ I und „Die große Landstraße“ schien jedoch am zweckmäßigsten, da einerseits die „Weg“-Struktur hier am deutlichsten ausgeprägt ist, zum anderen weil die Beschränkung eine ausführlichere Behandlung ermöglichte, und schließlich, weil das „Traumspiel“ seine Wirkung auf die deutsche Dramatik aus anderen Elementen als dem des „Weges“ bezog.

verhüllenden Maske des „Jägers“ (eigentlich „Soldat“, also „Kämpfer“) auf der Bühne. Ein *Wegweiser*, dessen einer Arm aufwärts und dessen anderer abwärts zeigt, beherrscht bei seinem ersten Auftreten im Gebirge die Szene. Der Jäger, der sich in die Einsamkeit zurückgezogen hat, um sein „Selbst“ wiederzufinden, steigt allen Bedenken zum Trotz auf Geheiß eines Eremiten hinab, d. h. er wendet sich wieder den Menschen zu. Die sieben Stationen seiner Wanderung sind diesmal ohne Einschränkung „Stadien auf dem Lebensweg.“²³³⁾ Der Verlauf der Bewegungskurve ist wiederum einfach und leicht nachzuzeichnen: Abstieg von den Höhen ins Tal der Menschen; Wanderung über die Erde in mehreren Stationen (Reihung, keine weitere Verknüpfung als die durch den „Weg“ des Gehenden); Rückkehr auf die Höhen (nicht mehr dargestellt, nur der Wunsch wird geäußert). In dieser Kurve ist offensichtlich der Verlauf des Menschenlebens stilisiert. Wenn auch die Handlung selbst nur einen oder zwei Tage zu umspannen scheint, so kann doch die Darstellung eines ganzen Menschenlebens geleistet werden, da Zeiträume und -bezüge in dieser Art von Drama ohne Bedeutung sind. Der subjektive Stil löst die Aktualität auf und hebt sie ins Allgemeine, Symbolische. So kann es geschehen, daß die Wanderung des Jägers aus der Retrospektive des Dichters ein ganzes Leben bedeutet.

Der Motivkomplex „Leben“, das Thema von der Einsamkeit des Ich, von seinem Verhältnis zum Leben und zu den Menschen, von der Gefahr des Selbstverlustes und vom Willen zur Erhaltung des Selbst, haben wiederum den „Weg“ als Ausdrucksmittel benützt, der dann seinerseits die Form des Dramas bestimmte. —

Es sollen in diesem dokumentarischen Teil hauptsächlich die Gelenkstellen einer genaueren Betrachtung unterzogen werden, d. h. jene Punkte in der mannigfach verzweigten Formgeschichte des Dramas, an denen der „Weg“ als ein die Struktur bestimmendes Element im Drama auftaucht, dieses damit gegenüber dem Herkommen in seinem Bau verändernd. Formgebende Einflüsse auf die dramatische Literatur je folgender Zeitabschnitte sind dabei von besonderer Wichtigkeit.

Ibsen und Strindberg haben mit ihren Werken der Dramatik unseres Jahrhunderts in starkem Maß Modelle geliefert. Die Öffnung des Raumes im Zusammenhang mit der zentralen, subjektiv gefaßten

233) Vgl. oben S. 95.

Heldengestalt ist eine ihrer ganz wesentlichen Vorlagen. Strindberg hat mit seinen Wegdramen einem großen Teil der dramatischen Produktion einer ganzen Epoche als Initiator und Vorbild gedient: den Stationendramen des deutschen Expressionismus.

4. Das Ich als Zentrum der Welt: Die expressionistischen Stationendramen

Die breite Übernahme der strindbergschen Form des Wegdramas entspringt einer Reihe von Gründen, die eng mit dem Menschenbild und dem „Programm“ des Expressionismus zusammenhängen. Nach Horst Denkler ist „... das expressionistische Kunstwerk ... im Programm vorentworfen, von ihm bestimmt, ihm dienstbar und daher notwendig in Form und Gehalt vom Programm geprägt, das beiden erst zum ‚Sinn‘ verhilft“. ²³⁴⁾

Das Programm sieht, in groben Umrissen betrachtet, den Menschen als durch die Zivilisation denaturiert, „entmenscht“. Er hat den Bezug zu seinem Wesensgrund verloren, die Harmonie Mensch—Erde—All ist gestört. Diesen Zustand zu ändern ist Aufgabe des Einzelnen. Er wird auf sich selbst zurückgeworfen, muß sich zum „menschlichen Menschen“ läutern. Denn nach Ansicht der Expressionisten beginnt die Welt im Einzelnen und kann nur von ihm her verändert werden. Ziel ist die Ausbildung einer allgemeinen brüderlichen Menschengemeinschaft, ihre Voraussetzung die Menschwerdung des Einzelnen, der von sich aus dann in einem propagatorischen Akt die Menschen zu verändern und ihrem Ziel entgegenzuführen hat. Dazu muß er sich aber außerhalb der bestehenden Gesellschaft stellen, ein Verhalten, das ihn a priori in die Isolation treibt. Von dieser exponierten Position aus bricht er auf, um zunächst sich selbst zu wandeln; als Gewandelter tritt er der Welt entgegen, um sie mit auf seinen Weg der

234) Horst Denkler, *Das Drama des Expressionismus im Zusammenhang mit den expressionistischen Programmen und Theaterformen*, Diss. Münster 1963, S. 131. Nach der Lektüre von Pörtlners Dokumentensammlung (Paul Pörtlner, *Literatur-Revolution 1910—1925. Dokumente Manifeste Programme*, 2 Bde., Darmstadt 1960ff.) kann auf Denklers Ergebnissen aufgebaut werden. Dabei muß im Rahmen dieser Arbeit verallgemeinert werden, obgleich Denkler die Differenzierungen erkennt und darlegt. Andererseits sind die Verallgemeinerungen, die hier vorgenommen werden, durchaus vertretbar, da die großen Linien, auf die es hier ankommt, durchgehend die Programme bestimmen.

Wandlung zu ziehen ²³⁵). Indem er sich so selbst isoliert, tritt der Einzelne als *Vereinzelter* auf. Mit der „Reduktion des individualen Lebens und der personalen Natur auf das Sein des Menschen schlechthin“ ²³⁶) begibt er sich seiner Persönlichkeitsstruktur und wird zum exemplarischen Menschen. Der expressionistische Künstler begreift sich selbst als Erleuchteten, der Auftrag und Sendung für die Menschheit besitzt mit der Auflage, sich zunächst selbst zu wandeln. Aus all dem ergibt sich die monologische Struktur expressionistischen Dichtens, die sich einmal im Überwiegen der von vorneherein monologischen Lyrik manifestiert, dann aber tiefgreifende formale Umwandlungen im Drama evoziert. Die eher objektiven epischen Formen sind demnach nicht von ungefähr im Expressionismus nur selten gebraucht.

In die dramatische Formensprache umgesetzt lassen sich aus dem programmatischen Menschenbild des Expressionismus folgende Grundpositionen erstellen:

Durch die vom Programm her bedingte Isolierung des Protagonisten wird das antagonistische, dialogisch-dialektische Element des Dramas zurückgedrängt zugunsten einer eher monologischen Struktur, in der der Held vorerst sich selber Hauptgegenstand ist; ein wirklicher dramatischer Gegner ist vorerst noch nicht zu erkennen. Die „Welt“ dient ihm als Folie, vor deren Hintergrund sich sein Anderssein abhebt bzw. deren Indifferenz seine Wandlung einleitet. Als Gewandelter tritt er ihr entgegen und durchläuft sie in ihren verschiedenen Aspekten, wobei sie ihm naturgemäß niemals als Ganzes begegnet, sondern immer nur in ausgewählten, repräsentativen Vertretern, die nur selten dramatischen Eigenwert gewinnen und daher zumeist schematische Abstraktionen bleiben, die erst in der Reihung das Ganze der dramatischen Gegenmacht „Welt“ ergeben. Um das Programm der Weltveränderung durch den Einzelnen zu erfüllen, muß der Protagonist versuchen, nach und nach die Vertreter der „Welt“ auf seine Seite zu ziehen, er muß sie bewegen, sich ihm anzuschließen und als gleichfalls Gewandelte mit ihm dem Ziel der Menschengemeinschaft entgegenzugehen.

In diesem allgemeinen Schema ist — dem Programm entsprechend — eine deutliche Zweiteilung zu erkennen: die Wandlung

235) Denkler gebraucht den Begriff "Wandlung" als "Aufhänger" zur Kennzeichnung expressionistischer Dramen. Alle vier Typen, die er aufstellt, basieren auf diesem Begriff (vgl. Denkler a. a. O. S. 148).

236) Denkler a. a. O. S. 135.

(Selbstverwirklichung) des Helden und die Wandlung (Umwandlung) der Welt. Dieser Zweiteilung unterliegen dementsprechend auch die Dramen, von denen ein Teil nur die Wandlung des Helden vorführt, deren Abschluß zugleich Ende des Dramas ist, das somit lediglich die Voraussetzung zu einer Veränderung der Welt durch den Einzelnen schafft; die zweite Form bringt beides: Wandlung des Helden *und* der Welt, ist also in sich zweigeteilt: 1. Wandlung des Helden als Voraussetzung zu 2. Umwandlung der Welt durch den gewandelten Einzelnen.

Aus dieser Grundkonstellation lassen sich nun die Gesichtspunkte herauslesen, die eine Anlehnung der expressionistischen Dramatik an die Formenwelt von Strindbergs Wegdramen nahelegen:

1. Die im Programm enthaltene These, daß die Änderung der Welt im Einzelnen beginne, setzt den Einzelnen als Zentrum des Dramas, das hauptsächlich monologische Struktur annimmt. Der Dichter identifiziert sich in seinem Sendungsbewußtsein sehr oft mit dem Helden,²³⁷⁾ so daß wie bei Strindberg eine subjektive Perspektive entsteht.
2. Die allmähliche Wandlung des Helden macht eine Reihung erforderlich, ebenso das Nacheinander seiner Konfrontierung mit verschiedenen Teilaspekten der „Welt“, die er „durchläuft“.
3. Eine Verbindung der Szenensegmente untereinander kann gegeben sein durch die Einheit des Ich des Protagonisten bzw. durch die Einheit der Idee. Dieser hauptsächlich inhaltliche Konnex kann seine formale Erfüllung im „Weg“ als Leitlinie finden.

Eine exakte Definition des Stationendramas ist bisher noch nicht geleistet worden. Einen ersten Versuch zu zusammenfassender Übersicht und Wertung stellt die Arbeit von Hellmuth Vriesen „Die Stationentechnik im neueren deutschen Drama“²³⁸⁾ dar. Der Verfasser hat eine Reihe wichtiger Beobachtungen gemacht, geht aber m. E. in dem Bemühen etwas zu weit, die Stationendramen in eine historische

237) Einige expressionistische Dramenhelden sind daher auch Künstler, was die autobiographische Übertragung deutlich zeigt: Der Bettler, Friedrich (Toller, „Die Wandlung“), Der Dichter (Wolf, „Der Unbedingte“), Grabbe (Johst, „Der Einsame“), Rimbaud (Zech, „Das trunkene Schiff“), Baal.

238) Hellmuth Vriesen, Die Stationentechnik im neueren deutschen Drama, Diss. Kiel 1934.

Kontinuität zu zwingen bzw. bestimmten Rubriken unterzuordnen, die er bereits vorfindet. Auf diese Art und Weise versucht er, eine dramatische Form zu legitimieren, deren künstlerische Berechtigung nur aus der Form-Inhalt-Korrelation hergeleitet werden kann. Der Kreis der verschiedenen Formen, die er unter den Begriff „Stationentechnik“ einreicht, wird von ihm sehr weit gezogen, so daß kein allzu scharfes Bild des Stationendramas entsteht, wie auch der Titel der Arbeit sich nicht ausdrücklich darauf beschränkt. Einfache Szenenreihung stellt ein Grundkriterium seiner Auswahl dar; als Oberbegriff setzt er in starker Anlehnung an Petsch²³⁹⁾ die „Wiederbelebung der mimischen Gattung“²⁴⁰⁾ an. Bindung der einzelnen Szenen untereinander sieht auch er in der Person des Helden bzw. in der gemeinsamen Idee. Zusammenfassend stellt er drei Typen auf:

- „1. eine monologische Form (Rollenlied; Aufreihung von Seelenzuständen des Subjektes; Monodrama; Richtung auf das Drama gegeben durch Konflikte mit der Welt; ‚Der Bettler‘);
2. eine dialogische Form, das Lehrspiel (mit einheitlichem pragmatischen Geschehen: Brecht; Richtung auf das geschlossene Handlungsdrama);
3. die mimische Hypothese (‚Revue‘, ‚mimische Schau‘; Handlungsvielheit, aber ideelle Einheit. Weismantel, Piscator). Diese ‚Revue‘ neigt sich dem Mysteriendrama zu.“²⁴¹⁾

„Innerhalb der dramatischen Gattung“²⁴²⁾ sieht Vriesen die „Stationentechnik“ in der Verbindung mit Umweltkonflikten. Zwei Gruppen von „Umweltdramen“ unterscheidet er: 1. Werdedramen und Mysterien und 2. das balladeske Drama.

In der ersten Gruppe „ist dem Helden die Möglichkeit gegeben, verschiedene Daseinsbedingungen oder ‚Umwelten‘ aufzusuchen, zu erproben und zu überwinden. . . . Einzig das unbefriedigte Streben des

239) Vor allem an folgende Veröffentlichungen:

Neue Beiträge zur Erklärung des Urfaust, GRM Bd. 10, 1922.

Zwei Pole des Dramas, DVJ Bd. 2, 1924.

Dichtungswertung. Möglichkeiten und Aufgaben des deutschen Dramas in der Gegenwart, Deutsche Rundschau Bd. 51, 1925.

Revue im Drama, Die Szene, Blätter für Bühnenkunst Bd. 16, 1926.

Die dramatische Kunstform des „Faust“, Euph. Bd. 33, 1932.

Von der Szene zum Akt, DVJ Bd. 11, 1933.

240) Vriesen a. a. O. S. 74, dort gesperrt.

241) Ebd. S. 70. Hervorhebungen hier nicht übernommen.

242) Ebd. S. 70.

Helden verursacht die Fortführung des Ganzen und bindet die verschiedenen Stationen zur Einheit zusammen.“²⁴³⁾

Im „balladesken Drama“ steht der Held einer feindlichen Umwelt gegenüber. Jede Berührung mit ihr muß zu einem Zusammenstoß führen. Die einzelnen, nicht zu Ende geführten Teilhandlungen ergeben in ihrer Gesamtheit eine starke Gefühls- und Stimmungswirkung.

Soweit Vriesen²⁴⁴⁾. Wie bereits gesagt, muß seine Auswahl eingeschränkt werden, da sie allzu Disparates unter einem Gesichtspunkt zusammenfassen will. Für uns bleiben interessant die „monologische Form“ (von Strindberg her) und die „Werededramen“.

Einen wesentlichen Schritt vorwärts zur Definition bzw. Eingrenzung des Stationendramas macht Peter Szondi mit seiner Arbeit „Theorie des modernen Dramas“²⁴⁵⁾. Er kann zwar von seinem einmal eingenommenen Standpunkt aus²⁴⁶⁾ nicht zu einer positiven Wertung des Stationendramas gelangen, hat aber die wichtigsten Merkmale aus Struktur und Erscheinungsform der Dramen selbst klar herausgearbeitet.

Auch er erkennt als einen der hauptsächlichen Wesenszüge die Vereinzelung des Ich und dessen Ursachen (Autobiographie, Zeitkritik, Programm = Mensch als Abstraktum). Der literarhistorische und formale Anschluß an Strindberg wird von ihm besonders deutlich hervorgehoben: „Der Expressionismus übernimmt Strindbergs Stationentechnik als Dramenform des Einzelnen, dessen Weg durch eine entfremdete Welt er . . . zu gestalten sucht.“²⁴⁷⁾ So tritt „an die Stelle der objektiven Handlung der subjektive Weg ...“²⁴⁸⁾, und die einzelnen Stationen sind „gleichsam szenische Fragmente eines Entwick-

243) Ebd. S. 71.

244) Im Jahre 1949 folgt eine vielzitierte Arbeit, deren Titel zwar anderes vermuten läßt, die sich aber mit demselben Thema auseinandersetzt: Kurt Wiespointner, Die Auflösung der architektonischen Form des Dramas durch Wedekind und Strindberg, Diss. Wien 1949 (Masch.). Der Verfasser zeichnet zunächst die verschiedenen Stellungnahmen zu dem Problem Kunst — Wirklichkeit im 19. Jahrhundert nach. Was er dann über die Stationendramen des Expressionismus zu sagen hat, geht über die Darlegungen Vriesens nicht hinaus, ist ihnen vielmehr teilweise wörtlich verpflichtet und kann daher nichts bringen, was nicht bereits gesagt wäre. Man sollte daher m. E. diese Arbeit in Zukunft nicht mehr berücksichtigen.

245) Peter Szondi, Theorie des modernen Dramas, Frankfurt/Main 1963 (= edition suhrkamp Bd. 27).

246) Vgl. Szondi, a. a. O. S. 14—19.

247) Ebd. S. 106.

248) Ebd. S. 48.

lungsromans“²⁴⁹). Das distinktive Merkmal des Stationendramas ist damit von Szondi drastisch formuliert, wenngleich nicht konsequent durchgeführt, da er auch Dramen wie Hasenclevers „Der Sohn“ dazurechnet. Denn nur so kann der anhin verwaschene Begriff „Stationendrama“ geklärt werden. Die vielen Worte über „Passion des Ich“, über die „Weggänger“ und die „Pilgerdramen“ (Diebold, Vriesen, Denkler u. v. a.), die bei Äußerungen über die expressionistische Dramatik so beliebt sind, helfen nichts, solange sie wahllos auch auf solche Dramen übertragen werden, die formal nicht das geringste damit zu tun haben (z. B. Sorges „Der Bettler“, Hasenclevers „Der Sohn“, Johsts „Der Einsame“, Wolfs „Der Unbedingte“ etc.). Der historisch verbürgte Anschluß an Strindberg verlangt auch die Zurückführung auf ihn. Die beiden Dramen, in denen er das Wort „Station“ gebraucht, sind in ihrer Struktur ausdrücklich vom „Weg“ bestimmt. „Station“ ist von ihm aus dem Zusammenhang der Passion, des *Kreuzweges* genommen, bezeichnet so den Haltepunkt am Weg des *Einzelnen* (also nicht im Sinne von „statio“, die einen Haltepunkt im Fortschreiten des *Gesamtgeschehens* signalisiert).

So erweist sich der „Weg“ als *conditio sine qua non* des Stationendramas. Es ist somit dadurch definiert, daß der „Weg“ als sein oberstes Formprinzip fungiert, also nicht nur als bindendes Element zwischen den Stationen, sondern als die Form des Stationendramas allererst konstituierend.

Horst Denkler umgeht in seiner Arbeit „Das Drama des Expressionismus im Zusammenhang mit den expressionistischen Programmen und Theaterformen“²⁵⁰) diese Festlegung, indem er einen Oberbegriff schafft, der sowohl die Stationendramen, wie sie der hier gegebenen Definition entsprechen, umgreift, als auch jene Stücke, die lediglich aufgrund ihrer Szenenreihung so genannt werden: „Das einpolige Wandlungsdrama“. Denklers für die expressionistische Dramatik erstellter Zentralbegriff der „Wandlung“ verbindet sich darin mit der Isolation und Ausnahmestellung des Protagonisten. Bezeichnen-derweise gelangt Denkler zu einer positiven Wertung der echten Stationendramen, während er bei einem großen Teil der anderen Szenarien feststellt, daß sie die Bedingungen der Form nicht erfüllen (ohne

249) Ebd. S. 48.

250) Horst a. a. O.

dabei allerdings ausdrücklich den „Weg“ als eine dieser Formbedingungen zu postulieren). Dies alles, obwohl er eine andere Definition von „Station“ gibt ²⁵¹).

Im folgenden sollen drei repräsentative Stationendramen des Expressionismus genauer untersucht werden. Die Beschränkung auf diese drei Stücke geschieht aus methodischen Rücksichten (da ausdrücklich „exemplarisch“ gearbeitet wird) sowie aus Gründen des Raums und der Proportion. Andere, thematisch oder formal verwandte Stücke werden jedoch jeweils herangezogen, um das Bild zu runden.

a) Georg Kaiser:
Von morgens bis mitternachts
Stück in zwei Teilen

Der dramatische „Vorgang“ ist in wenigen Sätzen skizziert: Durch das Auftreten einer fremden Dame wird der Kassierer einer Kleinstadtbank aus der Zuständlichkeit und „Enge“ seines bisherigen Daseins aufgeschreckt. Er macht sich auf die Suche nach etwas, das diesen „Aufbruch“ lohnen würde. Sein Ziel ist nicht die Verwirklichung des eigenen Ich ²⁵²), es ist die Erfahrung einer existenztragenden Wahrheit. Die Suche ist gekennzeichnet durch eine Folge von Fehlschlägen. Auch das Ende im Tod bringt keine erhellende Antwort,

251) ¹. Die Stationen sind Handlungsstufen, Segmente der fortlaufenden Handlung, Ausschnitte, in denen das rapide voranschießende Geschehen gedrängt und exemplarisch demonstriert wird; sie erfüllen sich daher als in sich geschlossene Einheiten im Nacheinander des sukzessiv vorrückenden Handlungsvollzugs (z. B. Georg Kaiser, 'Von morgens bis mitternachts', 'Nebeneinander'). 2. Sie sind als einzelne Bilder gereiht, ohne daß die Abfolge in der angebotenen Form die einzig gültige und mögliche wäre, erweisen sich somit als noch mehr verselbständigt als die vorausbeschriebenen und stellen daher zumeist nur die Gelegenheit für Dialoge und Monologe, in denen das eigentliche Geschehen zum Ausdruck gelangt (z. B. Hanns Johst, 'Der junge Mensch', 'Der Einsame'; Julius Maria Becker, 'Das letzte Gericht'; Bertolt Brecht, 'Baal'; Walther Eidlitz, 'Hölderlin' u. a.). 3. Sie gehören differenzierten Handlungs-, Bedeutungs-, Wirklichkeitsebenen an, so daß die einzelnen Bilder nicht mehr nur gereiht, sondern auch bei- und untergeordnet werden (z. B. Ernst Toller, 'Die Wandlung'). (Denkler, a. a O. S. 332f.)

252) Wolfgang Paulsen schreibt von Kaiser: "... es ging ihm gar nicht um die Befreiung seines oder irgendeines anderen Ich ..." (Wolfgang Paulsen, Georg Kaiser. Die Perspektiven seines Werkes, Tübingen 1960, S. 53). Vgl. aber dagegen Kaisers "Hölle Weg Erde", ein Stationendrama, das ganz im Sinne des expressionistischen Programms die Befreiung und Erlösung der gesamten Menschheit durch einen Einzelnen darstellt.

nur die bittere Erkenntnis des in diesem Zusammenhang schillernden „Ecce homo“ (vgl. S. 119f.).

Im Handlungsverlauf dient die erste Szene der Exponierung. Das stumpfe Kontordasein des Kassierers wird deutlich. Die Charakterisierung der Dame als käufliche Betrügerin durch den Direktor und den „dicken Herrn“ beruht auf einem Irrtum, hervorgerufen durch das fremdländische Flair, das sie umgibt und das sie für Macht halten. Dem gleichen Irrtum unterliegt der Kassierer, der sich bei einem zweiten Auftreten der Dame angerufen glaubt und mit der Kasse flieht.

Im Hotelzimmer der Dame werden die falschen Voraussetzungen richtiggestellt: Die Dame ist wirklich eine Dame. Der Kassierer, der bis dahin wie in Trance gehandelt hat, ändert sich mit einem Schlag, wird agil, bewußt planend.

Der endgültigen Bewußtwerdung seiner selbst dient die folgende Szene „Verschnittenes Feld“, in der der Kassierer kalt und logisch seine Situation kennzeichnet: „Ich bin auf dem Marsche — Umkehr findet nicht statt.“ (S. 48) und das Ziel erstmals vage umschreibt: „Wo ist die Ware, die man mit dem vollen Einsatz kauft?! — — Mit sechzigtausend — und den ganzen Käufer mit Haut und Knochen?!“ (S. 49). Hier begibt sich auch eine erste Begegnung mit dem Tod, den er vorläufig abtut, aber doch als letzte Möglichkeit in sein System einbezieht.

Nun beginnen die Stationen seiner Suche, die er „prüfenden Blicks, tastender Finger, wählenden Kopfs“ (S. 116) begeht. Als Systematiker versäumt er nicht, sein bisheriges Zuhause mit Mutter, Frau und Töchtern zu prüfen, aber: „Hier liegt es nicht — damit ist der Weg angezeigt. Ich erhalte ein klares Nein.“ (S. 62) Seine nächste Station ist das Sechstagerennen im Sportpalast. Durch hohe Preisstiftungen glaubt er, die Zuschauermassen so aufstacheln zu können, daß aus der Entfesselung nackter Leidenschaft „Freie Menschheit. . . Rein nicht — doch frei!“ (S. 82) entsteht. Allein durch das Auftreten einer „Hoheit“ erstarrt das Publikum in Ehrfurcht: „Dieser eben noch lodernde Brand ausgetreten von einem Lackstiefel am Bein Seiner Hoheit.“ (S. 83) Im Séparée eines Ballhauses werden die aneinandergereihten Erlebnisse mit Mädchen zu Enttäuschungen. Ein Mädchen der Heilsarmee, das in den Szenen „Sportpalast“ und „Sonderzimmer“ immer wieder den Kassierer angesprochen hatte, führt ihn nun in einen Betsaal ihrer Organisation. Nacheinander treten verschiedene Personen auf, die ihre Sünden bekennen und ihre Bußfertigkeit pro-

klamieren. Die Bekenntnisse erweisen sich als Auffächerungen der Erlebnisse des Kassierers. Schließlich bekennt er selbst, denn in „Bekenntnis und Buße“ (S. 116) glaubt er die Erfüllung zu sehen. Als er aber der Menge das Geld — „der armseligste Schwindel unter allem Betrug!“ (S. 117) — zum Zerstampfen vor die Füße wirft, prügeln sich die „geretteten Seelen“ darum. Nun sieht er nach dieser neuerlichen Enttäuschung im Mädchen das Ziel: „Mädchen und Mann. Uralte Gärten aufgeschlossen. . . Mädchen und Mann — Sinn und Ziel und Zweck.“ (S. 118) Sie aber hat inzwischen einen Schutzmann geholt, um sich die auf den Kassierer ausgesetzte Belohnung zu verdienen. Es bleibt ihm jetzt nichts anderes, als dem Tod seine Ankunft zu melden. Er erschießt sich und („ist mit ausgebreiteten Armen gegen das aufgenähte Kreuz des Vorhangs gesunken.“) (S. 120). Er flüstert ein „Ecce homo“ (vgl. ebd.) als letzte Worte.

Mit wohldurchdachtem Kalkül ist diese Handlung vom „Denkspieler“ (Diebold) Georg Kaiser in ein stimmiges dramaturgisches Formgefüge gesetzt worden.

Die Entscheidung zur Form des Stationendramas ist für den Formkünstler Kaiser schon durch die Wahl des Themas gefallen: Suche eines Einzelnen nach der Wahrheit in der Welt. Die Gliederung des Stücks in zwei Teile kommt nicht von ungefähr:

Der erste Teil bringt in Szene I die Darstellung der „Enge“ und Zuständlichkeit von des Kassierers bisherigem Leben und an ihrem Ende den „Ausbruch“. Die Szene III enthält — nachdem im Anschluß an die Richtigstellung seines Irrtums in Szene II der Kassierer sich plötzlich verändert hat — mit seiner Bewußtwerdung zugleich das intellektuelle Gegenstück seines dumpfen Ausbruchs: den „Aufbruch“.

Der zweite Teil besteht aus vier Stationen mit der „Ankunft“ im siebten Bild. Es steht jeweils am Ende des ersten und des zweiten Teils eine Begegnung mit dem Tod, so daß der Kassierer sagen kann:

Warum lief ich den Weg? . . . Zuerst sitzt er da — knochenackt! Zuletzt sitzt er da — knochenackt! Von morgens bis mitternachts rase ich im Kreise — . . . (S. 119)

Der Aufbau der Einzelszenen ist klar durchstrukturiert; ihre Form und ihr innerer Zusammenhang ist vom „Weg“ geprägt und dient seiner dramatischen und theatralischen Realisierung.

Die „Enge“ im Leben des Kassierers wird sinnfällig unter anderem dadurch, daß er in der ersten Szene bis zu deren Ende stumme Nebenfigur ist. Auch dann sind seine einzigen Worte der Wunsch nach

Wasser. Von seiner plötzlichen Veränderung in der zweiten Szene an hat er jedoch das Übergewicht gegenüber allen anderen Figuren ²⁵³); diese erscheinen dann nur mehr schematisch als „Ausstrahlungen“ (siehe Strindberg!), die Szenen sind „kopflastig“. Die einzelnen Szenen werden — das ist außer bei I und III durchweg zu verfolgen ²⁵⁴) — erst aufgebaut, damit der Kassierer sie begehe. Er stößt später hinzu, prüft die jeweilige Station und wandert weiter. Die Szene wird ohne ihn zu Ende gespielt und somit als abgeschlossene Station gekennzeichnet. Zugleich wird in den Zwischenzeiten ein Weiterwandern des Kassierers suggeriert ²⁵⁵). Im Innern der Szenen herrscht eine starke Verwendung der Revue vor. Abgesehen vom Vorführeffekt des dumpfen Familienlebens in IV reihen sich in V drei Prämienfahrten aneinander (von denen die dritte allerdings nicht zustande kommt), in VI drei Mädchenerlebnisse und in VII drei Bekenntnisse, auf die dann das des Kassierers folgt.

Die Szene III („Verschneites Feld“) hat eine Sonderstellung. Ihre inhaltliche Funktion wurde bereits angedeutet: Erwachen des Intellekts („Plötzlich sind Fähigkeiten ermittelt und mit Schwung tätig.“ S. 47)), Resümee des Bisherigen und Zielsetzung. In der Form ist sie ein kleines Monodram: Fingiertes Rede- und Antwort-Spiel mit der Dame, Anrede an ein Phantom (Gestalt des Todes als Gerippe im Baumwipfel). Bis dahin ist der Kassierer nur Mitspieler gewesen, hier ist er der einzige Spieler. Damit ist das Übergewicht, das er in allen folgenden Szenen haben wird, bereits eingeleitet. Der Charakter der Szene als Drehachse wird deutlich. Sie ist Ende und neuer Anfang zu-

253) Dieses Übergewicht, ja die Überlegenheit, wird unter anderem durch die häufige Verwendung des Wortspiels dargetan, das in I nur dem Direktor und dem dicken Herrn zukommt, von III an aber ausschließlich dem Kassierer zugeordnet ist.

254) Eine Ausnahme macht eventuell noch Szene VI.

255) Vgl. Perger: „Wir fühlen uns am stärksten ein, wenn wir Zeugen von verschiedenenorts spielenden Vorgängen werden, die wir nach unserer Erfahrung nur durch eigene Fortbewegung sinnlich erfassen können. Und das bedingt eben Abbruch und Neueinführung des dichterischen Schauplatzes. Auf unserer Wanderschaft verfolgen wir zugleich die Bewegung einer fortschreitenden Figur, hauptsächlich einer prominenten wie des Helden, der manchmal selbst die Führung übernimmt, mit uns gleichsam am neuen Ort eintrifft. Wir beziehen aber auch den neuen Wirkungskreis auf ihn, wenn er abwesend ist. Unser Freund wird sich vielleicht erst zu ihm begeben oder die Träger dieses neuen Milieus beabsichtigen, später zu ihm zu stoßen: somit erscheint die Bewegung mit Bezug auf den Helden nur vorbereitet.“ (Perger, Einortsdrama, a. a. O. S. 22f.)

gleich, der aber seinerseits durch die Begegnung mit dem Tod schon auf das Ende hinweist:

Ich sehe bis zum Abend noch eine ganze Menge Verpflichtungen vor mir. Sie können unmöglich die erste sein. Vielleicht die letzte. Aber auch dann nur notgedrungen. (S. 50)

Die besondere Stellung dieser Station wird dadurch verstärkt, daß in ihr die szenische Darstellung des „Weges“ geleistet wird. Oder umgekehrt: Die Funktion, die der „Weg“ in diesem Drama besitzt, wird hervorgehoben durch seine direkte Darstellung in jener Szene, die formal im Zentrum des Stücks steht.

Der Kassierer *kommt*, rückwärts gehend, indem er mit den Händen seine *Spur* im Schnee zuschaufelt, und verläßt die Bühne mit typischen Gebärden: „(Er drückt den Hut in die Stirn, schlägt den Mantelkragen hoch und trabt durch den stäubenden Schnee weg.)“ (S. 51). Dazu fallen im Innern der Szene die Worte: „Ich bin auf dem Marsche — Umkehr findet nicht statt.“ (S. 48).

In diesem Zusammenhang muß noch die letzte (VII.) Szene mit der „Ankunft“ des Protagonisten genauer untersucht werden. Die Bekenntnisse der „geretteten Seelen“ vor dem des Kassierers rekapitulieren die Stationen seines Weges: ein Sechstagesfahrer, eine Kokotte, ein Familienvater mit Frau, Mutter und zwei Töchtern und schließlich ein Defraudant. Hier entschließt sich der Kassierer, selbst zu bekennen, weil er glaubt, „angekommen“ zu sein. In seiner Rede berichtet er über seinen Weg:

Ich bin seit diesem Vormittag auf der Suche. Ich hatte Anstoß bekommen, auf die Suche zu gehen. Es war ein allgemeiner Aufbruch ohne mögliche Rückkehr — Abbruch aller Brücken. So war ich auf dem Marsche seit dem Vormittag. Ich will euch mit den Stationen nicht aufhalten, an denen ich mich nicht aufhielt. Sie lohnten alle meinen entscheidenden Aufbruch nicht. Ich marschierte rüstig weiter — prüfenden Blicks, tastender Finger, wählenden Kopfs. Ich ging an allem vorüber. Station hinter Station versank hinter meinem wandernden Rücken. Dies war es nicht, das war es nicht, das nächste nicht, das vierte — fünfte nicht! Was ist es? Was ist es nun, das diesen vollen Einsatz lohnt? — Dieser Saal! (S. 115f.)

Doch die Rettung der Seelen durch „Bekenntnis und Buße“ erweist sich als Farce. Auch die in expressionistischer Ekstase aufgetürmte Apotheose von „Mädchen und Mann“ stürzt in nichts zusammen; so ist der Mensch wieder ganz auf sich gestellt, einsam, ohne Lö-

sung seiner Fragestellung. Der Tod scheint ihm jetzt Ziel und „Ankunft“ zu sein. Ihm gibt er Rechenschaft: „Ich habe den Weg hinter mir. In steilen Kurven steigend keuche ich herauf.“ (S. 119) Doch schon ist selbst diese „Ankunft“ relativiert: Im Tod sieht der Kassierer zugleich einen „Ausweg“ mit ungekanntem Ziel: „... nun zeigt sein fingerhergewinktes Zeichen den Ausweg - - - wohin?!!“ (S. 119f.). Die scheinbare Schlußapothese des gekreuzigten Menschen — Abschluß des Stationenweges in Anlehnung an seine Herkunft, den Kreuzweg²⁵⁶) — wird damit zurückgenommen, und das Stück öffnet sich zum Schluß hin in einen „Ausweg“. Diese Öffnung verbietet, hier von einer „Ankunft“ im eigentlichen Sinn zu sprechen; das Ziel, nirgends im Stück so recht faßbar, ist auch am Schluß nicht erreicht, und

256) Horst Denkler stellt in einem Exkurs (a. a. O. S. 571f. Anm. 220) eine ganze Reihe von Dramen zusammen, in denen eine Identifikation des Einzelmenschen mit Christus vorgenommen wird. Das Requisit des Kreuzes und damit die Hindeutung auf den Leidensweg spielt dabei eine bedeutende Rolle. Von den hier berücksichtigten Dramen ist außer der Schlußszene von „Von morgens bis mitternachts“ und dem neunten Bild in der „Wandlung“ (s. unten S. 131f.) noch eine Szene aus Friedrich Wolfs „Der Unbedingte“ zu beachten. Dort geschieht, nachdem die Leiche des Dichters ausgegraben ist, folgendes: „(Die Leiche wird an dem Pfosten der Winde hochgerichtet, der Kuttengurt unter den Achseln um die Querbalken geschlungen, die Arme ausgestreckt über dem Gestänge.)“ (Friedrich Wolf, *Der Unbedingte*, Dresden 1919, a. a. O. S. 80). Die Assoziation an das Bild des Gekreuzigten ist deutlich beabsichtigt. Allerdings ist — was weder Diebold noch Denkler bemerkt haben — dieses Stück eindeutig als Parodie auf einen Teil der expressionistischen Dramatik zu werten. Schon der vielversprechende Untertitel „Ein Weg in 3 Windungen und 1 Überwindung“ kann in dieser Formulierung unmöglich ernstgenommen werden, vor allem wenn man bedenkt, daß in dem ganzen Drama auch nicht die Spur eines „Weges“ aufzufinden ist. (Von der Groteskszene, in der der Protagonist ständig droht, seine Pyjamahose auszuziehen, um sich der Schwere der Materie zu entledigen, einmal ganz abgesehen.)

Walter H. Sokel hat in seinem Buch „Der literarische Expressionismus“ (München o. J.) eine sehr wichtige Stelle aus Leonhard Franks Roman „Die Räuberbande“ zitiert. Aus ihr geht die Gedankenkette Einzelmensch — Künstler — Christus — Weg — Kreuz eindeutig hervor. Der Fremde vergleicht dort den Künstler in folgenden Worten mit Christus: „... solange ein Mensch den Weg der Einsamkeit geht, um sich zu finden, stehen die Menschen zu beiden Seiten seines Weges und höhnen und verachten ihn. Und der Vater schämt sich seines Sohnes, den alle verachten. Erst wenn du dich den Weg, der zu dir führt, zu Ende geschleppt hast und aufgerichtet stehst, schreien sie dir alle ihr lügenhaftes Hosianna zu und sagen zueinander — den haben wir niemals verachtet. Und der Vater ruft — das ist mein Sohn. Jesus Christus trug sein Kreuz der Einsamkeit beschimpft und verhöhnt bis zum hohen Gipfel. Heute schreien die Lügner ihm ihr Hosianna zu und ihre Verachtung dir, der du dein Kreuz der Einsamkeit noch nicht zu Ende geschleppt hast.“ (Zitiert nach Sokel, *Expressionismus*, a. a. O. S. 84).

Zum „Kreuz“ bei Barlach vgl. unten Anm. 322.

so endet das Spiel mit der resignierten und im Zusammenhang doppeldeutigen Feststellung: „Es ist ein Kurzschluß in der Leitung.“ (S. 120)

In der Rückschau lassen sich Form und Gehalt des Stückes nun noch einmal zusammenfassen:

Durch einen an sich nebensächlichen Akt wird der Kassierer seinem bisherigen Leben entrissen. Der zunächst blinde „Ausbruch“ wandelt sich, als der Schein der falschen Voraussetzungen schwindet, zu einem „Aufbruch“ mit gesetztem Ziel²⁵⁷). Als „Durchprobieren“ der Wirklichkeit und ihrer verschiedenen Schichten auf die Bedingungen hin, die das Ziel zu erfüllen hat, um als solches erkannt zu werden, gestaltet sich der zweite Teil des Dramas. Erste formale Konsequenz ist der Reihencharakter der Handlung. Sie ist notwendigerweise vom suchenden und wählenden Protagonisten abhängig, daher existieren die Stationen nur für ihn und nicht aus sich selbst²⁵⁸). Sie werden aufgebaut, damit er sie begehe, ihr jeweiliger Schluß ohne ihn ist relativ belanglos und dient dem endgültigen Abschluß einer bereits abgetanen Phase bzw. der indirekten Darstellung seines Weiterwanderns. Der inhaltliche Zusammenhang ist gegeben durch die Suche und das jeweilige Scheitern, das einen neuen Versuch provoziert; formale Verbindung erhalten die Stationen durch den „Weg“, den der Protagonist beschreitet, der weiterführen muß bis zur „Ankunft“ oder zu einem neuen Ausbruch aus der Kreisfigur²⁵⁹).

257) Die Suche ist somit definiert als zielgerichteter Weg, doch ist das Ziel selbst nicht bekannt, nur vage Andeutung der Bedingungen, die es erfüllen muß. Der Kassierer will zu „gültigen Resultaten“ (S. 63) vorstoßen, er sucht etwas, „das diesen vollen Einsatz lohnt“ (S. 116). Immer wieder glaubt er sich am „Ziel“ und wird aufs neue enttäuscht: „Leidenschaft! Das ist es. . . . Das lohnt.“ (S. 77); „Das sind Erfüllungen. . . . Freie Menschheit. . . . Ins Unendliche schweifende Entlassenheit aus Fron und Lohn in Leidenschaft. Rein nicht — doch frei! Das wird der Erlös für meine Keckheit.“ (S. 82); „Ich bin am Ziel. Ich sitze zitternd — mein Blut ist erwühlt. Das wird es!“ (S. 93); „Von diesen Bänken steigt es auf — dröhnt Erfüllung. . . . Da steht es wie ein glänzender Turm — fest und hell: Bekenntnis und Buße!“ (S. 116); „Mädchen und Mann — Sinn und Ziel und Zweck.“ (S. 118).

258) Daher die subjektive Färbung mancher Szenen, die — wie bei Strindberg — eigentlich nur im Bewußtsein des Protagonisten bestehen (z. B. die Familienszene in ihrer trostlosen Verzerrung), daher auch das Konstruierte einer ganzen Reihe von Szenen, deren Ablauf einem Denkprozeß entspringt.

259) Einen „Kreis“ läuft auch der Pfandleiher in Kaisers „Nebeneinander“. Trotz aller Bemühungen ist es ihm nicht möglich, die Menschen, die er an seinem Weg aufsucht, dazu zu bewegen, ein Menschenleben zu retten, das gefährdet ist, wenn ein vergessener Brief seinen Empfänger nicht erreicht. Unterstützt wird die

Kaisers Drama „Von morgens bis mitternachts“ ist das am reinsten durchgeführte der mir bekannten Stationendramen des deutschen Expressionismus. „Weg“ und „Stationen“ sind in äußerster Klarheit als formale Strukturelemente eingesetzt. Seltsam berührt es daher, daß gerade hier das expressionistische Programm nicht so recht zum Tragen kommt bzw. daß der Protagonist seinen Weg sinnlos gelaufen ist. Wohl scheitern auch Paul Schumann (in Rolf Lauckners „Der Sturz des Apostels Paulus“) und Ulrich Bitterlich (in Paul Kornfelds „Die Verführung“), ebenso wie der Dichter (in Friedrich Wolfs „Der Unbedingte“); die Gründe dafür liegen aber bei den Protagonisten selbst, in ihrer persönlichen Schwäche bzw. ihrem falschen ideologischen Ansatz. Hinzu kommt bei Wolfs Parodie, daß die Entwicklung der Ereignisse dem Protagonisten immer mehr aus den Händen gleitet.

So ist in Kaisers erstem dem Expressionismus zugehörigen Drama (1912 geschrieben, aber erst 1916 veröffentlicht) bereits dessen Überwindung angelegt, obwohl noch „Hölle Weg Erde“ (geschrieben 1918, veröffentlicht 1919) folgt.

Die beiden Dramen dagegen, die als Hauptbeispiele der expressionistischen Dramatik genannt werden (abgesehen von Kokoschkas ekstatischen Szenarien), nämlich Walter Hasenclevers „Der Sohn“ und Reinhard J. Sorges „Der Bettler“ sind — formal gesehen — im großen und ganzen konventionell gebaute Stücke, deren Fünfschema streckenweise nur mehr zum Schein existiert und aus formaler Traditionsgläubigkeit aufrechterhalten wird, dabei aber dem Inhalt zuwiderläuft. Der „Weg“ des Protagonisten, der inhaltlich in beiden Dramen angelegt ist, ruft keine strukturellen Folgen hervor, so daß die Forderungen der Form nicht erfüllt sind. Wie stark aber diese Forderungen sind, ist daraus zu erkennen, daß man in der theatralischen Realisierung von Sorges „Bettler“ diese Mängel zu kompensieren versuchte, indem man eine pointierte Lichtregie anwandte und den Protagonisten von einem Punktscheinwerfer („Verfolger“, „Spotlight“)

Kreisbewegung durch das regelmäßige Abwechseln der drei Geschehensebenen und durch die Rückkehr des Pfandleihers zum Ausgangspunkt.

Dem Ausbruch des Kassierers in den Tod ist zu vergleichen der Schluß von Johsts „Der junge Mensch“. Dort ist das Stück ebenfalls geöffnet, der „junge Mann“ bricht aus ins „Leben“. Nun könnte eigentlich das Stationendrama beginnen; alles Vorherige ist eine ziemlich wahllose Reihung von Situationen. (Vgl. auch den Schluß von Wedekinds „Frühlingserwachen“, der sicherlich nicht ohne Einfluß auf Johst gewesen ist.)

verfolgen ließ, ihn somit von den übrigen Figuren abhob und von der Regie her durch die überbetonte Ausleuchtung seiner „Gänge“ einen „Weg“ illudierte.

b) Ernst Toller:
Die Wandlung
Das Ringen eines Menschen

Ein Jahr vor der Veröffentlichung von Kaisers „Hölle Weg Erde“ vollendete der idealistische Revolutionär Ernst Toller im Militärgefängnis seinen dramatischen Erstling „Die Wandlung“. Er schrieb damit ein Drama, das die idealistische und optimistische Grundtendenz des expressionistischen Programms, wie sie in „Hölle Weg Erde“ zum Ausdruck kommt, von der politischen Seite her aufnimmt. Daß dies jedoch nur scheinbar der Fall ist, daß das sozialrevolutionäre Pathos nur die Folie abgibt einer allgemeinen „Weltfreund“-Gesinnung, das erweist nicht nur Tollers Biographie²⁶⁰) und Soergels Charakterisierung „Politiker wider Willen“²⁶¹); die späteren Dramen (vor allem „Masse Mensch“ und „Die Maschinenstürmer“), die das Problem der idealen Gesellschaft tragisch sehen, fordern ebenso eine utopische Wandlung des Einzelnen und der Gesamtmenschheit, wie sie in der „Wandlung“ optimistisch als beinahe mühelose Selbstverständlichkeit proklamiert wird. Immerhin hat Toller im Kommis (vgl. S. 275f.) ahnungsvoll ein Konterfei seiner radikalen politischen Kollegen gegeben. So ist auch in der „Wandlung“ der Begriff der „Revolution“, mit dem das Stück endet, in anderer als realpolitischer Sinndeutung aufzufassen, nämlich als Aufbruch der Menschheit, hervorgerufen durch die erleuchtete Kraft eines Einzelnen, Gewandelten²⁶²). Den Weg, auf dem diese Wandlung geschieht, in seinen einzelnen Stationen darzustellen, ist das Vorhaben des Dramas; die Wandlung der gesamten Menschheit, in die es ausmündet, ist seine Schlußapothese und zugleich sein agitatorisches Ziel.

260) Vgl. das Zitat von Stefan Großmann bei Albert Soergel, Dichtung und Dichter der Zeit, Neue Folge: Im Banne des Expressionismus, Leipzig 1925, S. 763f., sowie den Band Ernst Toller, Prosa Briefe Dramen Gedichte, Reinbek 1961.

261) Soergel a. a. O. S. 763.

262) Vgl. auch Sokel, Expressionismus, a. a. O. S. 223ff., der seinerseits verweist auf William Anthony Willibrand, Ernst Toller and His Ideologie, University of Iowa, Humanistic Studies, VII, Iowa City 1945.

Der Weg des Protagonisten Friedrich vom glühenden Nationalisten (der, selbst Jude, im Krieg das Mittel sieht, seine Außenseiterstellung zu verlieren und „das Vaterland“ zu gewinnen) zum Pazifisten und humanistischen Revolutionär bildet das formale Gerüst des Dramas. Es ist ausdrücklich in sechs „Stationen“ gegliedert, die ihrerseits wieder in einzelne Bilder aufgeteilt sind. Die Struktur erscheint auf den ersten Blick verwirrend und kompliziert, da nun auch bei den Bildern unterschieden wird zwischen Realszenen und solchen, die „schattenhaft wirklich, in innerer Traumferne gespielt zu denken“ (S. 239) sind. Bei näherer Betrachtung stellt sich jedoch ein Ordnungsprinzip heraus, das leicht überschaubar ist und dem inhaltlichen Verlauf durchaus entspricht.

Die folgende schematische Übersicht soll ein Zurechtfinden erleichtern:

STATIONEN	BILDER			
I	1. real	2. Traum		
II	3. real	4. Traum		
III	5. real	6. Traum		
IV	7. real			
V	8. Traum	9. Traum	10. Traum	11. real
VI	12. Traum	13. real		

Demnach sind die drei ersten Stationen parallel gebaut; auf eine Realszene folgt je eine Traumszene. Die Realszene der vierten Station steht allein, dafür beginnt die fünfte Station mit drei Traumbildern und endet mit einer Realszene. In der sechsten Station ist die Anordnung der ersten drei umgekehrt.

Die Fabel des Stücks wird in den Realszenen abgehandelt. Das erste Bild zeigt Friedrich im Gespräch mit seiner Mutter in seiner häuslichen Enge, enthüllt seine Außenseiterstellung und seine Sehnsucht nach Integration in der Volksgemeinschaft unter dem Oberbegriff „Vaterland“. Der eintretende Freund übermittelt die Nachricht von einem Aufstand in den Kolonien. Friedrich sieht darin sofort eine Möglichkeit zur Erfüllung seiner Wünsche und „bricht auf“, meldet sich freiwillig zum Militär. Im 3. Bild (Wüste) erkennt Friedrich, daß er trotz aller Tapferkeit noch immer als „Vaterlandsloser“ gilt. Er geht als Freiwilliger mit einem Himmelfahrtskommando: „Es muß sein! ... Um des Vaterlandes willen!“ (S. 250) ist seine stets wieder-

kehrende Devise. Das 5. Bild zeigt Friedrich im Lazarett als einzigen Überlebenden jener Patrouille; für seine Tapferkeit erhält er die Bürgerrechte. Der Krieg ist gewonnen, doch um den Preis von vielen Menschenleben. Erste Zweifel beginnen in Friedrich aufzusteigen. In Bild 7 schafft er als Bildhauer an einer Statue, die den Sieg des Vaterlandes verherrlichen soll. Ein Gespräch mit zwei Kriegsinvaliden läßt seine Zweifel endgültig die Oberhand gewinnen: Er zertrümmert die Statue und will sich erschießen. Seine Schwester weist ihm jedoch einen neuen Weg: zu den Menschen. So spricht er im 11. Bild vor einer Volksversammlung nach den Reden eines Universitätsprofessors, eines Pfarrers und eines opportunistischen Kommis, die das Volk nur vor ihren eigenen Karren spannen wollen, vom Glauben an den Menschen und von der Liebe zu ihm. Er bestellt das Volk für den nächsten Tag auf den Platz vor der Kirche. In einer großen Rede bringt er im 13. Bild die Zuhörer zum Glauben an ihr allgemeines Menschentum und reißt sie mit zu einer gewaltlosen, von der Liebe getragenen, idealistischen Revolution.

Diesem Verlauf der äußeren Handlung in den Realszenen ist die innerseelische Entwicklung des Helden in den Traumszenen beigeordnet. Sie sind zugleich Kommentar zur Haupthandlung und symbolische Ausdeutung. In den Traumbildern 2, 4 und 6 erlebt Friedrich das Grauen des Krieges. Seine Wandlung im siebten Bild ist also bereits vorbereitet ²⁶³). Nachdem am Ende des 5. Bildes schon der Zweifel in die Realhandlung eingebrochen ist, wird er im siebten Bild konsequent zu Ende geführt und in einen neuen „Aufbruch“ umgewandelt. Dieses Bild erweist sich somit als Drehachse des Stücks; der Autor hat der Szene auch rein formal eine Sonderstellung zugewiesen, indem er sie isoliert und die vierte Station einzig aus dem siebten Bild bestehen läßt, im Gegensatz zu allen anderen Stationen, die mindestens zwei Bilder umfassen. Die fünfte Station beginnt mit drei aufeinanderfolgenden Traumbildern. Im ersten findet sich Friedrich als Schlafbursche im Elendsquartier einer Proletarierfamilie, „Der nächtliche Besucher“ („Der Tod als Feind des Geistes“, vgl. Personenverzeichnis)

263) Vgl. dazu Soergel: „Von den sechs Stationen und dreizehn Bildern, in die das Werk zerfällt, spiegeln die ersten drei Stationen oder sechs Bilder Friedrichs Sehnsucht nach dem Vaterlande, nach dem sein Verlangen in drei Wirklichkeitsbildern scheinbar immer glühender schwillt, während das auf jedes Wirklichkeitsbild folgende Traumbild seine Seele schon auf anderen Wegen zeigt.“ (Soergel a. a. O. S. 766).

führt ihn auf den Weg in die große Fabrik. Diese wird im nächsten Bild als Gefängnis decouvriert. Einer der Gefangenen („Antlitz Friedrichs“, S. 269) hat sich von oben herab auf den Zementboden gestürzt und liegt dort, „(die Arme gestreckt, als ob er gekreuzigt wäre.)“ (S. 269). Seine schwangere Frau gebiert aus Schmerz über seinen Tod ihr Kind als Symbol der Wiedergeburt. Nach diesen Erlebnissen erhebt sich in dem kurzen zehnten Bild „Der Wanderer“ (S. 273) mit dem Antlitz Friedrichs aus dem Straßengraben und ist sich seines Weges bewußt: „Ich weiß den Weg zur Arbeitsstätte,/Nun weiß ich ihn.“ (S. 273). Vor dem letzten Bild wird noch einmal eine Traumszene eingeschaltet: Friedrich läßt als Bergsteiger den Freund hinter sich, um zum Gipfel zu gelangen.

Die Linienführung dieser vier Traumszenen ist deutlich: Die beiden ersten kennzeichnen als inneren Vorgang das Bewußtwerden von Not und sozialem Elend, aber auch vom Glauben an eine bessere Zukunft, eine „Auferstehung“. Die beiden letzten Szenen sind symbolische Ausdeutungen von Friedrichs Anstrengungen, ein Ziel zu setzen und zu finden, und zwar anhand von Wegmodellen. Der *Wanderer* auf der *Landstraße* erkennt sein Ziel nach langer Unwissenheit:

Mir ist, als ob ich heut
Zum erstenmal erwache,
Als ob ich eine schwere Grabesplatte fortgewälzt
Und auferstehe. (S. 273)

Anschließend tritt Friedrich in der Realszene vor die Volksversammlung als Ergebnis dieses inneren Prozesses.

An dem bewährten Bild des „Empor“, des „steilen Pfads“ orientiert sich die Bergsteigerszene, in der symbolisch angedeutet ist, wie Friedrich alle persönlichen Bindungen abstreifen muß, um einsam zu seinem „hohen Ziel“ zu gelangen²⁶⁴).

Gerade an der Sinnfälligkeit, mit der in diesen beiden Szenen, die für den gedanklichen „Vorgang“ des Dramas so entscheidend sind, der „Weg“ als symbolhaltiges Ausdrucksmittel eingesetzt wird, läßt sich seine weitreichende Bedeutung in diesem Stück erkennen. Die Szenen „Der Wanderer“ und „Die Bergsteiger“ dienen nicht zuletzt der *szenischen* Darstellung des „Weges“, wie sie in einer Reihe der bisher be-

264) Übrigens charakterisiert schon im siebten Bild Friedrichs Schwester seinen zukünftigen Weg als ein „Empor“: „Dein Weg führt dich hinauf.“ (S. 265). Das Abstreifen der persönlichen Bindungen wiederholt sich zu Beginn der folgenden Realszenen in Revueform.

handelten Stücke als nahezu obligatorisch vorgefunden werden konnte²⁶⁵).

Toller hat in seinem Drama den „Weg“ als zentrales Inhalts- und Strukturelement konsequent durchgehalten, nachdem er ihn bereits in der Widmung („Ihr seid der Weg“ S. 237) und im Prolog „Aufrüttelung“ als Signal gesetzt hat:

Ein Bruder, der das große Wissen in sich trug
 Um alles Leid und alle Freude,
 Um Schein und quälende Verachtung,
 Ein Bruder, der den großen Willen in sich trug,
 Verzückte Tempel hoher Freude zu erbauen
 Und hohem Leid die Tore weit zu öffnen,
 Bereit zur Tat.
 Der ballte lodernd harten Ruf:
 Den Weg!
 Den Weg! —
 Du Dichter weise. (S. 240)

Noch einmal soll der strukturelle Verlauf dieses Dramas, jetzt vom Element „Weg“ her, nachgezeichnet werden, bevor kurz auf einige Einzelkomplexe eingegangen werden wird:

Der Protagonist Friedrich bricht am Ende des ersten Bildes auf, um einem Ziel („Vaterland“) entgegenzugehen, das in ihm während seines Weges darauf zu von Station zu Station mehr und mehr Zweifel an seiner Tragfähigkeit erweckt. In der zentralen Szene (4. Station, 7. Bild) bricht das Ziel zusammen (drastisch symbolisiert im Zerschmettern der Statue). Der erste Teil der Wandlung des Helden ist damit abgeschlossen. Zugleich wird er jedoch aufs neue auf den Weg gebracht, ein neues Ziel („Menschen“) wird ihm gesetzt, dessen Idee sich am Ende als allumfassend erweisen wird. Noch ist das Ziel erst ein vager Begriff, der sich aber für den Protagonisten im Lauf des nun folgenden Weges konkretisiert. Die Traumszenen überwiegen hier, da die Bewußtwerdung ein innerer Prozeß ist, gehen aber sofort in Realszenen über, als der Held zur Tat schreitet²⁶⁶). Sein Weg mündet in eine große, apothetische „Ankunft“: Die Kraft des gewandel-

265) Vgl. vor allem Strindberg und Ibsen, dann aber auch die dritte Szene in Kaisers „Von morgens bis mitternachts“.

266) Mit dem dritten der auf die Atelierszene folgenden Traumbilder ist die Bewußtwerdung abgeschlossen, jetzt folgen die beiden Versammlungsszenen, nur noch einmal unterbrochen durch ein Traumbild, das die Isolierung des erleuchteten Einzelmenschen unter dem „Weg“-Aspekt deutet.

ten Einzelnen wandelt die Menschen zu einem neuen humanistischen Selbstverständnis. In der „Ankunft“ ist aber zugleich der „Aufbruch“ der gewandelten Menschen unter Friedrichs Führung über das Stück hinaus beschlossen, das sich am Schluß öffnet in eine idealistische Zukunft:

(Alle stehen nun aufrecht, die Hände gereckt.
Dann fassen sie sich an den Händen und schreiten davon.)
Alle: Brüder recket zermartete Hand,
Flammender freudiger Ton!
Schreite durch unser freies Land
Revolution! Revolution! (S. 285) ²⁶⁷⁾

So ist also ein dreifacher „Aufbruch“ zu erkennen: in der ersten Szene, in der Zentralszene (IV, 7) und in der letzten ²⁶⁸⁾. Strukturell am bedeutendsten ist der „Aufbruch“ der Mittelszene; dort fallen auch die entscheidenden Vokabeln. Parallel mit der Zerstörung des alten Ideals „Vaterland“ laufen dort als Folge der dadurch gegebenen Ziellosigkeit zunächst Wendungen, die ein „Schweifen“ signalisieren:

Wahnsinn befällt mich. Wohin? Wo bist du, Ahasver, daß ich dir folgen kann? Freudig will ich dir folgen. Nur fort von hier. . . . Kann ein Vaterland, das das verlangt, göttlich sein? . . . Nein, tausendmal nein. Lieber will ich wandern, ruhelos wandern, mit dir, Ahasver!

...
Nun muß ich wandern durch Wüsten, ruhelos und ewig . . .
Den Weg, ich will ihn nicht schreiten. Er läuft durch Regennächte, durch verpestete Straßen, mündet in Wüsten.
(S. 265) ²⁶⁹⁾

Die Schwester setzt jedoch dem Verzweifelten („Mein Weg ist verschüttet.“ S. 265) ein neues Ideal, weist ihm einen neuen Weg:

267) Vgl. unten S. 141.

268) Die gleiche Anlage findet sich — wie festgestellt — in etwa auch in „Von morgens bis mitternachts“: „Ausbruch“ (I.) — „Aufbruch“ (III.) — „Ausbruch“ (VII.).

269) Schon in der ersten Szene, wo Friedrich unter der Qual, vom Vaterland ausgeschlossen zu sein, leidet, identifiziert er sich mit Ahasver. Auf die Frage der Mutter, wo er den Tag über gewesen sei, antwortet er: „Auf der Wandschaft, Mutter. Auf der Wandschaft . . . Wie immer. Schau mich nicht so an, Mutter . . . ich sagte es doch, auf der Wandschaft. Wie er, Ahasver, dessen Schatten zwischen geketteten Straßen kriecht, der sich in pestigen Kellerhöhlen verbirgt und nächtens draußen auf frierenden Feldern verfaulte Kartoffeln sammelt . . . Ja, ich suchte Ihn, meinen großen Bruder, Ihn, den ewig Heimatlosen . . .“ (S. 245). Die „Wüste“ als Ausdruck sinnlosen Wanderns taucht auch an anderen Stellen dieses Dramas auf:

„Wankt nicht zerwühlter Boden unter mir? Bäume verdorren — Wüste wächst —

„Dein Weg führt dich zu den Menschen.“ (S. 266) Zugleich gibt sie eine allgemeine Charakterisierung dieses Weges, aus der gleichzeitig dessen Reihencharakter, sein Nacheinander, seine Sukzessivität hervorgeht:

Der Weg, den ich dich gehen heiße,
Führt dich durch alle Tiefen, alle Höhen,
Durch nächtiges Gestrüpp mußt du den Weg dir bahnen . . .
(S. 266).

Friedrich nimmt seine neue Aufgabe an, eignet sich den Sprachgestus der Schwester an und deutet so sein künftiges Bemühen ebenfalls unter dem „Weg“-Aspekt:

Meine Augen schauen den Weg.
Ich will ihn wandern, Schwester,
Allein, und doch mit dir,
Allein, und doch mit allen,
Wissend um den Menschen.
(Schreitet ekstatisch zur Tür hinaus) (S. 266).

Neben dem „Weg“ ist damit zugleich die Isolation des Erleuchteten anschaulich formuliert.

Nur flüchtig beachtet wurde bisher das neunte Bild mit der Szenenüberschrift „Tod und Auferstehung“ und dem zentralen Symbol „Kreuz“. Der Gefangene mit dem Antlitz Friedrichs, der in der Haltung des Gekreuzigten auf dem Zementboden des Gefängnischachtes liegt, nimmt die Selbstidentifikation mit Christus vor, von dem er sagt:

Nicht Römer schlugen ihn ans Kreuz
Er kreuzigte sich selbst. (S. 271)

Das „Leben“ sieht er als Passionsweg und bekennt sich als schuldig, auch noch Kinder auf diesen Weg zu bringen:

Dies ist die einz'ge Schuld,
Die ewig sich erneut:
Wir selber gingen schmerzende Stationen
Und schicken Kinder aus
Zur eignen Kreuzigung . . . (ebd.) ²⁷⁰⁾

wohin soll ich wandern?“ (S. 250). „Wähnt, er wandere Wüstenwege. Fiebert nach Wasser. Schreit, er müsse zum Gebirge, zu steinigten Gipfeln, aber Wüste dehne sich aus und lasse ihn nicht heran.“ (S. 254).

Vgl. auch die Sinai-Szene und die Gestalt des Moses (= Ahasver) in Barlachs „Der Graf von Ratzeburg“ (vgl. unten S. 176ff.).

270) Eine ähnliche Thematik findet sich in modifizierter Form sehr stark ausgeprägt bei Barlach, vor allem in den Dramen „Der Blaue Boll“ und „Die gute Zeit“ (zum letzteren vgl. unten S. 159ff.).

Auch zur Deutung der Tragik in den gestörten Beziehungen der Menschen untereinander verwendet er das „Weg“-Bild:

Es warten Menschen unserer —
 Wir aber brechen letzte Brücken,
 Wir stoßen Nacht auf jeden Pfad
 Der gütig hin zu ihnen führt.
 Wir wandern weiter . . .
 Wissen, daß sie warten
 Und wandern weiter . . .
 Ja, wandern höhnisch weiter . . .
 Wenn wir selber auf uns warten (S. 271f.).

Dem Leid der Kinder glaubt er in hilfloser Resignation gegenüberstehen zu müssen. An diesem Gedanken ist er zerbrochen:

Dem Kind am wenigsten
 Erwachsen wir als Retter . . .
 Hilflöse schaun wir dem Passionsweg zu . . . (S. 272)

Jetzt aber, im Todeskampf, sieht er als Hoffnung im Weg des Kreuzes zugleich den der Auferstehung:

Vielleicht gekreuzigt, kann es sich befreien,
 Aus seinen Malen wachsen lichte Kräfte.
 Vielleicht, gekreuzigt kann es sich erlösen,
 Zu hoher Freiheit auferstehn. (ebd.)

Die Mitgefangenen nehmen den Gedanken auf und wenden ihn auf die eigene Situation an: Selbstkreuzigung als Medium zur Selbstbefreiung und -erlösung:

Bruder, deine Worte künden Wege.
 Gekreuzigt wolln wir uns befreien.
 Gekreuzigt wolln wir uns erlösen
 Zu hoher Freiheit auferstehn. (ebd.)

In der folgenden Handlung wird der Gedanke umgedeutet. Das Kind, das die Frau auf den Tod des Gefangenen hin gebiert, ist die Auferstehung und Wiedergeburt dessen, der sich selbst kreuzigte, und Symbol der Freiheit und der neuen Zeit zugleich:

(Die Gefangenen schauen voll Ehrfurcht auf die Frau, die das Kind ihnen entgegenhält. Mit schmerzverzerrtem Gesicht, umspielt von frohen Lichtern. Die Decke wölbt sich zum unendlichen Himmel.) (S. 273)²⁷¹⁾

In der intensiven Verwendung des „Kreuz“-Symbols in dieser Szene ragt wiederum — wie schon mehrfach beobachtet — die Passion Christi ins Stationendrama herein, dadurch dessen innere Her-

271) Ein Vergleich mit der Schlussszene von Barlachs "Der Findling" liegt nahe. Dort wird jedoch das strahlende Kind aus dem Erbarmen geboren.

kunft aus dem Kreuzweg (durch Vermittlung Strindbergs) ²⁷²⁾ erneut bekräftigend.

Der Untertitel des Dramas — „Das Ringen eines Menschen“ — deutet bereits an, was die Strukturuntersuchung erwies, daß es sich um das Drama eines Einzelnen handelt, dem kein wirklicher dramatischer Gegner aus Fleisch und Blut erwächst, dessen Handlungen also kein eigentlicher dramatischer Antagonismus vorantreibt, sondern das Streben nach dem Erreichen eines gesetzten Zieles, nach der Erfüllung einer Idee. Er steht als Einzelner einer Welt gegenüber, ist von ihr ausgeschlossen und daher vereinsamt — im ersten Teil als „Vaterlandsloser“, im zweiten Teil als von der Idee einzig Erleuchteter. In dieser Konfrontation Einzelner : Welt liegt aber bereits der Ansatz zum Eintritt des „Weges“ ins Drama ²⁷³⁾.

Das Problem der Vereinzelung und Vereinsamung ist ein Künstlerproblem. Daher liegt es nahe, die Isolation des Protagonisten mit dem Autor selbst in Verbindung zu bringen. Tatsächlich finden sich bei näherer Betrachtung viele Hinweise auf das Ich des Autors, die nicht zuletzt dem Erstlingscharakter des Werkes zuzuschreiben sind. Die biographischen Übereinstimmungen (das Judentum Friedrichs wie auch Tollers, die Kriegserlebnisse, das revolutionäre Pathos) leiten im Zusammenhang mit den strukturellen Gegebenheiten zu der Feststellung, daß es sich bei dem Protagonisten um eine Ich-Projektion des Autors handle. Die monologische Anlage des Dramas ist unverkennbar, doch ist seine Grundtendenz nicht die Klage wie bei Strindberg; sie ist vielmehr aktivistisch und will über die Rampe hinausdringen.

272) Wie stark der Einfluß nicht nur des Werkes, sondern auch der Persönlichkeit Strindbergs auf diese Generation war, zeigt folgende Stelle aus dem vorliegenden Drama: "Erzählte er nicht als Beispiel die Historie von Strindberg, der in seinen letzten zehn Jahren 'verbummelt' sei? Träufelte er nicht einige Tropfen Bedauern hinein, daß er... es verabsäumte, durch Strindberg unsterblich zu werden...? 'Ein Mann der Literaturgeschichte', wie er so schön sagt. Ja, hätte er ihm nur das Geld gegeben, um das ihn Strindberg anging! Hätte er es nur getan, dieser edle Bürger! Aber begegnete ihm ein zweiter Strindberg, er stellte sein dilettantisches Epigonentum fest, ließe ihn verhungern und beruhigte sein aufgeregtes Gemüt an steigenden Aktienkursen. Dieser gute Geschäftsmann!" (S. 245).

273) Vgl. dazu: "... ein Drama, das nicht aus dem Konflikt zweier, gegensätzliche Ideen oder Interessen verkörpernder Protagonisten erwachsen ist, sondern wesentlich biographisch die Erscheinung eines einzigen Menschen auf der Bühne festhält, dessen Beziehungen zur Umwelt registriert und analysiert — und das ist ja jeweils auf sehr verschiedene Weise möglich —: dieses Drama tendiert bereits aus sich selbst auf das Stationendrama zu." (Paulsen, a. a. O. S. 53).

Daher auch das starke Gewicht, das den Reden zugemessen wird ²⁷⁴). Das Ich des Dichters ist es somit, das nur wenig verhüllt in der Gestalt des Protagonisten von der als Katheder und Kanzel begriffenen Bühne herab seine Ideen propagiert, das sich aber zugleich selbst als exemplarisch setzt für den leidenden, irrenden und sich wandelnden Menschen, der seinen Weg durch die Welt wandern muß, um sich selbst zu erfüllen in seinem Auftrag an der Menschheit.

Damit ist das Ich zwar von wesentlicher Bedeutung für die Struktur des Stückes, aber doch noch nicht sein hauptsächliches, ausschließliches Thema. Dies ist erst der Fall bei dem dritten der hier zu untersuchenden Dramen.

c) Julius Maria Becker:

Das letzte Gericht

Eine Passion in vierzehn Stationen

In den meisten der als „Ich-Dramen“ apostrophierten Szenarien ist es das erklärte Ziel des Protagonisten (bzw. des in ihm projizierten Autors), sein Ich zur höchsten Entfaltung zu bringen, sich selbst zu verwirklichen ²⁷⁵). In Beckers Stationendrama wird genau der umgekehrte Weg beschritten: Der Held Ossip Gunarow ist zu der Überzeugung gelangt, daß der schlimmste Feind des Menschen sein Ich sei, das daher ausgelöscht werden müsse. Die Versuche dazu, ihr jeweiliges Scheitern und ihr endliches Gelingen bilden den Rhythmus des Stückes. Um einen dramatischen Agon zu erzielen, bedient sich der Autor eines Kunstgriffes: Er spaltet die Figur des Ossip, indem er ihm einen Zwillingsbruder (Leonid) gegenüberstellt, der das schlechtere Ich

274) Parallelen dazu finden sich in Hasenclevers "Der Sohn", in Beckers "Das letzte Gericht" (dort gibt es sogar eine analoge Szene zum 11. Bild der "Wandlung", dort die vierte Station), schließlich auch die "Bekennnisse" im siebten Bild von Kaisers "Von morgens bis mitternachts". Sokel schreibt dazu mit Bezug auf Tollers "Wandlung": "Nicht die von ihrem Schicksal oder Charakter herkommende Motivierung läßt die Personen des Stücks sprechen, sondern der didaktische Wunsch des Autors, eine Ideologie zu illustrieren und rhetorisch zu verkünden." (Walter H. Sokel, Ernst Toller, = in: Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Strukturen und Gestalten, hgg. von Hermann Friedmann und Otto Mann, Bd. II, Gestalten, 4. Aufl., Heidelberg 1961, S. 287).

275) So z. B. in Hasenclevers "Der Sohn", Sorges "Der Bettler", Kornfelds "Die Verführung", Johsts "Der junge Mensch", Wolfs "Der Unbedingte" etc.

in ihm, sein radikales Ego, symbolisiert. Leonid ist es, der die Versuchungen provoziert, der immer dann auftaucht und sich als „herbeigerufen“ bezeichnet, wenn Ossip einen Rückfall in die Ichsucht erlitten hat ²⁷⁶).

Wie der Untertitel bereits vermuten läßt, bildet auch hier der „Weg“ das formale Gerüst. Die Übereinstimmung der Anzahl der Stationen mit denen des Kreuzweges ist jedoch nur äußerlich, nirgends ist eine stoffliche Übereinstimmung mit dem Leidensweg Christi aufzufinden ²⁷⁷).

Das Stück beginnt mit der plötzlichen Abkehr des durch politische Schriften bekanntgewordenen Lehrers Ossip Gunarow von seinem Ich. In der Rückschau wird sein bisheriger blühender Solipsismus verdeutlicht:

Man wird nicht zu behaupten wagen, ich hätte mich selber versäumt. Nein, wahrlich: das habe ich nicht. Ich ging zu mir selber in die Schule, ich habe mich selber konsultiert, ich war mein anatomisches Präparat und das bevorzugte Objekt meines Herbariums. Zehnmal habe ich mich im Kreis um meine eigene Sonne gedreht, überall habe ich meine eigenen Wege gekreuzt. (S. 9)

Ein großer Spiegel als Requisite ist symbolischer Ausdruck dieser Gesinnung; zum Zeichen seiner Wandlung ordnet Ossip an, daß er weggeschafft werden solle ²⁷⁸). Motiviert ist dieser Umschwung nicht,

276) Die thematische Übereinstimmung mit Werfels "Spiegelmensch" liegt offen zutage. Ohne Zweifel ist Werfels "Magische Trilogie" ein weitaus besseres Stück als Beckers "Passion". Nichtsdestoweniger wurde hier das Beckersche Stück als Demonstrationsobjekt vorgezogen, da es sich in seiner — wiewohl etwas spröden — Einlinigkeit zur exemplarischen Untersuchung besser eignet.

277) Die Heilung des Kranken in der elften Station bedient sich zwar des neutestamentlichen Modells (vgl. Matth. 8, 5—13 und Luk. 7, 1—10), doch hat die Episode des Hauptmanns von Kapernaum selbstverständlich nicht direkt mit der Leidensgeschichte zu tun.

278) Zum Spiegelsymbol stütze ich mich auf Politzers, in anderem Zusammenhang bemerkte, jedoch hier durchaus zutreffende Ausführungen:

"Nun hat das auf sich selbst verwiesene und an sich selbst erkrankte Ich seit dem Aufkommen des Subjektivismus ein Motiv entwickelt, das auf beispielhafte Art den Anspruch und die Fragwürdigkeit des Solipsismus darzustellen imstande ist: den Spiegel. Von F. M. Klingers 'Zwillingen' bis zu Franz Werfels 'Spiegelmensch' wird das Symbol des Spiegels immer wieder dort angewandt, wo dem absoluten Ich kein Partner geblieben ist als der eigene Reflex. In seinem 'Zauber des Spiegels' hat der Kunsthistoriker G. F. Hartlaub die Entwicklung des Geräts so zusammengefaßt: Seine 'unerschöpfliche Symbolfähigkeit erwies sich... für gewisse späte und krisenhafte Stufen der Bewußtseinsentwicklung, da der Spiegel selber zum Fluche werden kann, und da das Ich sich nicht mehr als Reflex der Gottheit emp-

er wird einfach an den Anfang des Stückes gesetzt — ohne Zweifel eine große Schwäche der Exposition. Ein „Herr im Zylinder“ versucht nun, Ossip für die Ziele der Revolution zu gewinnen, er jedoch setzt sein Programm dagegen: „Ich befreie von der Tyrannenherrschaft des eigenen Selbst. Denn über alle Tyrannis ist die Tyrannis des Ich.“ (S. 13). In diesem Augenblick wird ein Brief gebracht, in dem der Soldatentod Leonids mitgeteilt wird. Daraufhin entschließt sich Ossip, der Revolution beizutreten. Der Brief ist somit Medium von Leonids erstem Eingreifen, er wirft zum erstenmal Ossips scheinbar so feste Überzeugung um.

Die zweite Station verdeutlicht Ossips Motive des „Aufbruchs“ und fügt noch einige Nuancen hinzu: Er will sich selbst (sein Ich!) gegen den Schatten des gefallenen Bruders behaupten, auch seiner Geliebten Anna Sumarokow, der ehemaligen Braut Leonids, gegenüber, denn: „Der Tote würde Macht über dich bekommen. Sein Heldentum würde dich überwinden . . .“ (S. 29). So sieht Ossip für sich nur eine Möglichkeit: „Darum muß ich . . . den einzig möglichen Weg beschreiten!“ (S. 28f.). Auf einem Paradox basiert so der Beginn der dramatischen Bewegung in diesem Stück: Der Ausbruch des Helden aus der Enge und den Fesseln des Ich mit dem Ziel der Entselbstung geschieht durch das Aufbäumen ebendieses Ich, das sich in seiner Existenz gefährdet sieht. Dadurch rückt zunächst genau das Gegenteil ins Gesichtsfeld: die Verselbstigung des Ego.

Die folgende Station sieht Ossip bereits als Anführer eines der „Todesbataillone“ der Revolutionäre. Plötzlich erscheint Leonid zwischen den Ruinen. Seine Worte kennzeichnen seine Rolle als personifiziertes Ego Ossips:

findet, sondern sich selbst in seinem Schöpfertum allzusehr zum Gotte wird und nun — wörtlich und bildlich gesprochen — in der Selbstbespiegelung sein Genüge sucht . . . Schließlich konnte der Spiegel auch Sinnbild werden für das Ungenügen am Ich, für das Leiden am Ich (Wilhelm Michel), weil er dem Menschen nichts anderes zurückwirft als nur immer die eigenen Züge statt der göttlichen seines Urbildes und weil das Ich im Übermaß solcher kritischer Selbstbegegnungen am Ende Gefahr läuft, sich in das beobachtende Subjekt und den Doppelgänger zu spalten . . .“ (Heinz Politzer, Raimund. Der Alpenkönig und der Menschenfeind, = in: Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart, hgg. von Benno von Wiese, 2 Bde., Düsseldorf 1962, Bd. 2, S. 14). Ich verweise dazu auch auf die Dissertation von Ulf Bartholomae: Die Doppelpersönlichkeit im Drama der Moderne, Erlangen 1967.

Man hat mich gerufen, es war wie eine Stimme und ihr Echo; es klang wie meine und meines Bruders Stimme; doch wüßte ich schwerlich zu sagen, wer die Stimme, wer das Echo war. (S. 37)

Kurz darauf wird der nähere Grund für sein Erscheinen klar: Etwas in dir, sage ich, fürchtete vielleicht die Möglichkeit zu versäumen, seine Auferstehung zu feiern. Am Ende hat doch etwas in dir die Konjunktur gewittert, das Gebot der Stunde gehant? . . . Dich zum Herrn des Augenblicks zu machen, sage ich's nur! (S. 38).

Ossips wiedererwachte Ichsucht war es, die den Totgeglaubten herbeirief. Vorerst jedoch bleibt Ossip fest; mit der Drohung „Wir sprechen uns noch!“ (S. 39) verschwindet Leonid.

In einer Versammlung der „Rettungsgesellschaft zur Erhaltung des Menschengeschlechts“, zu der Ossip etwas verspätet *kommt* (Andeutung eines zurückgelegten Weges), entwickelt der Held nach den Reden dreier Vertreter des Malthusianismus, des Sozialismus und des Pazifismus seine Lehre von der Errettung des Menschen durch die Befreiung von sich selbst, von seinem Ego. Doch er wird von der Menge ausgelacht. Wieder taucht Leonid auf und erklärt seine Absicht, sich „emporzuarbeiten“. Seine Motive sind — von ihm selbst eingestanden — Ehrgeiz, Stolz, Eitelkeit, ja Habgier, Selbstsucht, Genußgier. Wieder nimmt er die Identifikation mit seinem Bruder vor: „Blicke nur in deine Seele, so siehst du mich!“ (S. 58). Ossip widersteht zunächst, und die Szene endet mit der Kampfansage der beiden Brüder: „Feindschaft gegen Feindschaft!“ (S. 59)

Über eine „Beschnittene Schneelandschaft“ (?) (S. 60) *kommen* Ossip und Anna in der fünften Station²⁷⁹). Ossip nennt ihren Weg „Flucht, . . . ganz regelrechte Flucht!“ (ebd.), die Szene gipfelt in einer Liebesapothese.

Die übernächste (siebente) Station spielt auf demselben Schauplatz, Anna eröffnet Ossip, daß sie ein Kind von ihm haben werde. Daraufhin spricht er aus, was die Liebesepisode für ihn bedeuten sollte:

279) Der über das Schneefeld kommende Held scheint ein beliebtes Sujet zu sein, vgl. Kaiser, „Von morgens bis mitternachts“ 3. Szene und Werfel, „Spiegelmensch“ 3. Teil, I. Akt.

Mein gequältes Ich, o ich glaubte es in deinem *Spiegel* zu ertränken. Und es steigt gedoppelt daraus hervor. (S. 79, Hervorhebung v. Verf.).²⁸⁰⁾

Darauf flieht Ossip vor Anna.

Die Station zwischen diesen beiden Szenen (die sechste) spielt in einem großstädtischen Hotel, in dem der arrivierte Ossip einen Vortrag zu halten hat. Sie knüpft insofern an die vierte Station an, als die dortige Absicht Leonids, sich „emporzuarbeiten“, hier in Ossip erfüllt ist, indem er — nun ein eleganter Herr — bekennt:

Wir sind hierher geflohen und ich habe den Mut gehabt, *eine Etage höher zu steigen*, mich auf dem polierten Parkett der Gesellschaft bewegen zu lernen. (S. 64, Hervorhebung v. Verf.).

Ein gewisser Rhythmus wird bereits deutlich: Ossip unterliegt immer nur halb seinem Ego. Die Festigkeit seiner Absicht, sein Ich abzustreifen, ermöglicht nach jedem Fall eine Fortführung seines Weges.

Die achte Station bringt die Einlieferung Ossips in ein Gefängnis. (Die Szene wird erst eingespielt, dann *kommt* der Delinquent hinzu.) Man erfährt zunächst nur, daß er eines bis anhin unaufgeklärten Raubmordes geständig sei.

In der Gefängniszelle der neunten Station — Wochen sind mittlerweile seit seiner Einlieferung vergangen — offenbart sich in dem Gespräch Ossips mit dem Gefängnisgeistlichen, daß er ein Verbrechen, das er nicht begangen hat, auf sich nahm, um den Niedrigsten der Menschheit gleich zu werden:

Erst wenn ich sein werde wie diese, wird die heulende Stimme meines Ich verstummen ... Beruhigt sähe ich meine Ränder in fremdes Sein verdämmern. (S. 89)

Doch auch dies gelingt ihm nicht: Ein Augenblick des Zweifels hat genügt, ihn wieder zurückzuwerfen. Der Gefängnisgeistliche entpuppt sich als Leonid, der nun den Widerstrebenden aus dem Gefängnis entführt. Ossip gesteht verzweifelt:

Mein Zweifel hat dich gerufen! Der Protest meiner hochfahrenden Seele hat dich gerufen! Hörst du jetzt: mein Ich in seiner Agonie, mein totgetroffenes Ich hat dich im Verzweiflungskampf seiner bedrohten Existenz gerufen und du kamst. (S. 92)

280) Bereits in der 6. Station bekennt Ossip Anna gegenüber: "Ich kam zu dir, weil ich mir entfliehen wollte, ich lebte in dir auf, um mich selber zu vergessen, ich bejahte dich als Sinn dieses Lebens, nur um mich zu überwinden." (S. 65f.)

Aufs neue umschreibt er an dieser Stelle das Wesen Leonids:

Wie ich dich da vor mir sehe, wärest du ja nicht ohne mich.
Du bist ein Blendwerk meiner Phantasie, eine *Projektion*
meines bösen Gewissens, mein drohend erschienenen Ich!
(ebd., Hervorhebung v. Verf.)

Die folgende Szene ist für den Gang der Handlung ohne Belang. Sie ist lediglich symbolhafte Darstellung des Kampfes gegen das Ich, und zwar anhand eines St.-Georgs-Bildes, das im Saal eines Schlosses hängt. Vor ihm legt Leonid Ossip eine Ritterrüstung an und versteckt sich selbst hinter einer Krokodilhaut. Aus der Spielerei wird Ernst, Ossip gibt dem Untier als letzten Streich einen Stich in den Rachen ²⁸¹). Eine gewisse Bedeutung gewinnt die Episode allerdings dadurch, daß sie eine „Innenszene“ darstellt. Die Regieanweisung zu Beginn der Station macht es deutlich: „(Über der Szene liegt eine traumhafte Stimmung.)“ (S. 94)

Die elfte Station führt Ossip eindeutig als Wanderer ein: Er scheint „so eine Art Handwerksbursche“ (S. 107) zu sein, er wird „Chausseegrabentapezier“ (S. 102) genannt; er kommt „geraden Weges vom Gefängnis“ (S. 104) und geht „Den Weg in Armut und Verlassenheit — —“ (ebd.). Er heilt unvermerkt einen Lahmen und entdeckt so Wunderkräfte in sich, will aber „mit Wissen und Willen“ (S. 106) ein Wunder wirken. So heilt er den Knecht eines Hauptmanns (vgl. Anm. 277). Da er jedoch dieses Wunder aus „Eitelkeit und Hochmut“ (S. 109) wirkte, ist es folgerichtig Leonid, den er geheilt hat, als sein todkrankes Ego. Hochmut und Eitelkeit Ossips, so sagt Leonid, „. . . sie haben mich herbeigeschrien!“ (S. 109). Wieder ist der Held der Versuchung durch das Ego erlegen, trotzdem macht er sich aufs neue auf den Weg, um das Ziel der Entselbstung zu erreichen:

Nun wohl, so fange ich von vorne an! — Es gibt eine Steppe
im Norden unseres Landes; in das Grau ihrer Weiten will
ich mich hüllen wie in härenes Gewand. Dort büße ich ab;
dort bete ich zu dem, von dem ich nur ein Teil bin . . .
(S. 110)

Die Gestaltungskraft reicht nicht aus, diesen Weg in Einsamkeit und Entsagung darzustellen. So wird denn diese im Gesamtverlauf wichtige Episode zu Beginn der zwölften Station nur als Bericht, for-

281) Die Szene steht im Gesamtzusammenhang an der falschen Stelle. Sie würde viel besser zwischen die 11. und 12. Station passen als Ersatz für die nicht dargestellte Buße, also für den endgültigen Sieg über das Ich.

melhaft komprimiert, wiedergegeben: „Ich starb den Wüstenod, Einsiedlertod, den Durst- und Hungertod.“ (S. 111)

In dieser zwölften Station treffen Ossip und Leonid wieder aufeinander, und zwar vor dem Tempel eines (allerdings grob mißglückten) „Geistes der Menschheit“. Die Zusammenfassung ihrer jeweiligen Bitten in ihrer formalen Gleichheit und inhaltlichen Gegensätzlichkeit zeigt noch einmal ihr Antipodentum ²⁸²⁾:

Leonid: Gib mir mich!

Ossip: Nimm mir mich! (S. 113)

Leonid wird fortgewiesen, Ossip in Gnaden angenommen als jener berühmte Einzige unter den Menschen:

Du hast den Weg gefunden, der euch Erdgeborene aus dem Nachttal der Erde herausführt. . . . Nun weiß ich es: Einer ist auf dem Weg. Einer hat überwunden, Einer stellt sein Beispiel groß gegen das Morgenrot eines neuen Tags. (S. 114)

Ossip wird nun vom „Geist der Menschheit“ ausgeschickt, um den Menschen den Untergang der Welt zu verkünden und sie „auf den Weg zur Vollkommenheit zu führen“ (S. 116).

Die folgende Station sieht ihn als predigenden Propheten. Die Bühnenanweisung dieser Szene ist bemerkenswert, da sie deutlich Wert auf die szenische Darstellung des „Weges“ legt:

(Im Hintergrund eine Bergeshöhe in Form einer flachen Pyramide, die auf dem Scheitel eine geschlossene Gruppe hochgewipfelter Palmen trägt. Beinahe bis zur Mitte ist der Hintergrund von links aus durch eine Felspartie verdeckt, die deutlich einen Weg erkennen läßt; er zieht dicht hinter der Rampe und dieser parallel über die Bühne und biegt vor der linken Kulissenseite, von Felsenstücken zusammengedrängt, steil aufwärts. Es muß den Anschein erwecken, als ob dieser Weg von dieser Seite aus unmittelbar nach der Berghöhe des Hintergrundes führe, wo er sich — nach der Palmengruppe hin — allmählich fortsetze . . .) (S. 118).

In seiner Predigt rekapituliert Ossip die Ereignisse seit seiner Aussendung durch den „Geist der Menschheit“: Die Menschen haben sich im Angesicht des drohenden Unterganges vereinigt zu einer einzigen Bruderschar. Nun fordert er die Zuhörer auf, den „Pfad der Überwindung“ (S. 119) ²⁸³⁾ hinanzuschreiten. Die Bedingungen sind

282) Ossip gebraucht sogar dieses Bild gegenüber Leonid: „Wir könnten uns dem Schöpfer einer neuen Welt als die beiden Pole eines Globus vermieten: Anziehung und Abstoßung des Ich.“ (S. 112).

283) Vgl. den Untertitel von Wolfs Parodie „Der Unbedingte“: „Ein Weg in 3 Windungen und 1 Überwindung“.

jedoch hart: „Der Pfad ist streng, er nimmt euch selbst als Weggeld hin.“ (ebd.) In Revueform treten die Gestalten des Dramas als Repräsentanten der gesamten Menschheit vor, entsagen ihrem Selbst und folgen der Aufforderung: „Schreitet den Weg der Überwindung hinan! Euer Weg münde in den Schall der Posaunen!“ (S. 123) Zuletzt erscheint auch Leonid, nunmehr gewandelt („Jetzt bin ich du.“ S. 123), die Brüder umarmen sich und verschmelzen, so daß nur noch Ossip sichtbar ist.

Als letztes Opfer und letzte Vollendung muß in der vierzehnten Station Anna ihr neugeborenes Kind, „letzterwachtes Ich“ (S. 130), opfern. Die Szenerie für diese Aktion bildet die Prozession der Menschheit:

(Im Hintergrunde sieht man auf beiden Seiten des Bergabhanges große Scharen von Menschen nach der Höhe schreiten, wo die *Palme* des Friedens ihren erhabenen Fächer in den Himmel breitet.) (S. 130)

Diese utopische Vision einer brüderlich geeinten Menschheit bedarf noch einiger Erläuterungen: Inhaltlich gesehen ist sie zunächst die genaue Entsprechung des theoretisch formulierten Programms: Die Menschheit kann durch einen Einzelnen gerettet werden. Die formale Ausprägung orientiert sich am „Weg“: Der Einzelne geht seinen Weg zur Vollkommenheit, die in diesem Falle in der radikalen Vernichtung des Ego besteht. Hat er sie erreicht, so ist er in der Lage, die ganze Menschheit mit auf seinen Weg zu ziehen: der Weg des Einzelnen geht über in den Prozessionsweg aller. Die Konflikte, Versuchungen und Rückschläge, die der Held an den Stationen seines Weges durchkämpfen und erleiden mußte, bleiben den anderen erspart, insofern ist er tatsächlich ein Protagonist: Vor-Kämpfer.

Die Parallelen lassen sich leicht auffinden: Tollers Helden Friedrich folgt die Menge in einem geordneten Zug, der „davon“ schreitet. Hier ist der Schluß des Dramas offen, während bei Becker die Menschheit „angekommen“ ist. In Kaisers „Hölle Weg Erde“ schließen sich dem Protagonisten Spazierer nach und nach die Gestalten des Stücks und schließlich die gesamte Menschheit an zu einem Prozessionsweg über die Erde. Spazierer, erst Anführer, verschwindet zum Schluß in der Menge. Er weiß von sich: „Ich bin nur Anlaß, durch den Erschütterung rollt.“²⁸⁴⁾ Der Protagonist hat seine Rolle zurückgegeben,

284) Georg Kaiser, *Hölle Weg Erde*. Stück in drei Teilen (= Der dramatische Wille Bd. 2), Potsdam 1919, S. 85.

nachdem seine Aufgabe, die Menschheit „auf den Weg zu bringen“, erfüllt ist.

Vom inhaltlichen Anstoß her verschieden, in der formalen Ausprägung jedoch gleichwertig, ist der Schluß von Werfels Bibelspiel „Der Weg der Verheißung“. In ihrem Bethaus ist in der Nacht vor der Landesvertreibung die jüdische Gemeinde versammelt. Der Rabbi liest zu Trost und Stärkung aus der Thora vor²⁸⁵). Auf der fünfstöckigen Mysterienbühne²⁸⁶) werden die Geschehnisse der Erzväter, Mosis, der Könige und der Propheten in voller Plastizität lebendig. Zugleich mit der Verkündigung des Edikts von der Landesvertreibung setzt sich die Gemeinde in Bewegung über die ganze Wegstrecke der fünf Bühnenstockwerke, und zwar so, daß sich ihr Prozessionsweg mit dem des biblischen Volkes vereinigt zu einem Weg hin zur Erlösung:

„(Das Bethaus wird jäh abgeblendet. Die ganze Bibelbühne leuchtet voll auf. — Die Straße empor ziehen die Gestalten des Spiels . . . Hinter ihnen kommt die Zeitlose Gemeinde, an ihrer Spitze der Rabbi mit der erhobenen Thora . . . Dem Bibelvolk bewegt sich sehr langsam von oben der Engel der Endzeit vor den Heerscharen entgegen, so aber, daß die Himmelstreppe nicht leer wird — . . .)“²⁸⁷)

Werfel hat sich selbst zu dem Drama und der Rolle des „Weges“ darin geäußert; die Bündigkeit seiner Erklärungen verlangt eine Wiedergabe:

„Der Zuschauer erlebt somit im ‚Weg der Verheißung‘ keine willkürliche Bibeldichtung, sondern die Tatsache dieses Weges selbst, der sich von Abrahams Berufung bis zur Zerstörung des Tempels erstreckt. Er erlebt diesen Weg der Ge-

285) „Ich will mit euch noch einmal den Weg gehen, den unsre Seelen, Israels Seelen, gegangen sind von Anfang der Zeiten bis hierher . . . Und der alte Weg soll uns kräftigen für den neuen Weg, der morgen beginnt . . . Rüstet euch für die staubigen Straßen! Denn der Weg ist unendlich.“ (Franz Werfel, *Der Weg der Verheißung. Ein Bibelspiel*, = in: *Die Dramen*, Bd. 2, Frankfurt/Main 1959, S. 99.)

286) „Die Mysterienbühne besteht aus fünf stufenförmig übereinander geschichteten Bühnen, die sieben simultane Schauplätze ermöglichen, so daß theoretisch sieben Szenen gleichzeitig gespielt werden können, die Möglichkeit also einer bisher unerhörten dramatischen Polyphonie. — . . . Der Aufbau hat . . . sowohl zahlenmäßig (5 und 7) als auch architektonisch einen bibelmystischen Sinn, indem jeder Schauplatz eine bestimmte Sphäre des heiligen Geschehens symbolisiert.“ (Franz Werfel im „Begleitwort zum Weg der Verheißung“, abgedruckt in: *Die Dramen*, Bd. 2, a. a. O. S. 511f.).

287) Werfel, *Der Weg der Verheißung*, a. a. O. S. 176.

schichte, wie ihn ein für allemal und immer wieder das Volk des Bundes durchläuft, jenen Weg des Geheimnisses, der auch heute noch unverwandelt als lebendiges Zeichen des göttlichen Planens mitten durch unsere sinnblinde Zeit führt.“²⁸⁸⁾

Doch zurück zu Beckers Stationendrama. Der Gesamtablauf der Stationen wird in der Gefängniszene (9. Station) von Ossip vorläufig gebündelt:

Kampf und Aufruhr des Blutes war es nicht. Auch die Liebe war es nicht!

Geistlicher: Da glaubten Sie nun, das Mitleid sei es... (S. 86f.)²⁸⁹⁾

Demnach ließen sich folgende Motivkreise im Gesamtaufbau zusammenstellen: 1-3: „Kampf und Aufruhr des Blutes“; 4: Programm; 5-7: Liebe; 8-9: Mitleid (s. aber Anm. 289); 10: Kampf gegen das Ich (Symbol, Innenszene); 11: Rückfall; zwischen 11 und 12: Buße; 12-14: Erfüllung.

Wiederum zeigt sich das mittlerweile bekannte Schema „Aufbruch“ — Stationenweg — „Ankunft“ im Zusammenhang mit dem Thema „Ich“. Auch dazu sind die Parallelen vorhanden: Csokors „Die rote Straße“, Werfels „Spiegelmensch“ und nicht zuletzt das große Vorbild Strindberg mit „Nach Damaskus“ und „Die große Landstraße“.

Mehr oder weniger steht die Ich-Thematik beim größten Teil der expressionistischen Dramen im Vordergrund; bei den letztgenannten Beispielen ist sie jedoch bewußt als Thema artikuliert und formal in der „Weg“-Struktur zum Ausdruck gelangt.

Die Vereinzelung des Menschen ist zum einen Teil im expressionistischen Programm grundgelegt, zum andern entspringt sie der Überzeugung des expressionistischen Dichters von seinem Anderssein, aus der er dann für sich eine „Sendung“ ableitet, die nicht selten in ihrem dichterischen Niederschlag autobiographische Elemente zur Folge hat. Zugleich aber erkennen manche Dichter die Gefahr der Monomanie und des Solipsismus, die aus einem übersteigerten und mißverstandenen Sendungsbewußtsein erwachsen können, und setzen sich daher mit dem Thema „Verwirklichung des Ich“ von der negativen Seite

288) Werfel, Begleitwort zum Weg der Verheißung, a. a. O. S. 510.

289) „Mitleid“ als Schlüsselwort für die Gefängnisepisode ist allerdings fehl am Platz, da ganz andere Motivationen dort Ossips Handlungsweise bestimmen.

her auseinander (Becker, Werfel, z. T. auch Lauckner mit seinem „Sturz des Apostels Paulus“).

Die Gestaltung der Konstellation Einzelner : Welt in formal gültigem Vollzug erfolgt in den „Weggängern“ der expressionistischen Stationendramen. Die Ziele können verschieden sein: Verwirklichung des Ich (z. B. als Auftrag des Künstlers), Suche nach Halt gewährenden Werten, nach Erfahrung einer existenztragenden Wahrheit; dies alles im Rhythmus jeweiliger Konfrontationen mit den Gegebenheiten der Welt, die geprüft und auf ihre „Zielträchtigkeit“ hin untersucht werden. Das Ziel selbst ist dabei oft nicht bekannt, sondern nur die Bedingungen, die es erfüllen muß, um als Ziel anerkannt zu werden, z. B. „Wahrheit“. Nicht selten enden solche Wege mit einem Scheitern des Helden in schmerzlicher Resignation. Der Grund dafür kann einmal sein die Unfähigkeit der Welt oder ihres metaphysischen Rahmengenüges, sich zu wandeln (z. B. Kaisers „Nebeneinander“, Csokors „Die rote Straße“) oder aber ein falscher ideologischer Ansatz des Helden bzw. seine emphatische Übersteigerung (z. B. Kornfeld, „Die Verführung“; Lauckner, „Der Sturz des Apostels Paulus“; in etwa auch Johst, „Der junge Mensch“) ²⁹⁰).

Auch die im Programm geforderte Änderung der Welt durch den Einzelnen erfährt im „Weg“ strukturellen Ausdruck. Dabei geht des öfteren der Weg des sich wandelnden und sich vervollkommnenden Helden über in einen Prozessionsweg der gesamten Menschheit (Kaiser „Hölle Weg Erde“; Toller, „Die Wandlung“; Becker, „Das letzte Gericht“).

Aus dem bisher Gesagten lassen sich nun für das Stationendrama folgende allgemeine Schlüsse ziehen:

1. Das Stationendrama ist das Drama eines einzelnen Menschen, der teilweise als paradigmatisches, exemplarisches Ich verstanden ist.
2. Die starke Betonung des Ich bedingt eine subjektive Schau des Helden, „Innenszenen“ sind die dramaturgische Folge davon. Die häufige Identifikation des Autors mit seinem Helden bewirkt oft autobiographische Einsprengsel. Hier macht sich der übermächtige Einfluß Strindbergs geltend.
3. Die Form des Stationendramas ist konstituiert durch den Weg des Helden. Halte- und Handlungspunkte an diesem Weg sind die Stationen.

290) Für „Von morgen bis mitternachts“ dürften beide Gründe zutreffen.

4. Das Vorbild der Passion, des Kreuzweges, ist durch die Vermittlung Strindbergs in das Stationendrama eingedrungen und ruft dort weitgehende stoffliche und formale Konsequenzen hervor.
5. Die szenische Realisierung des „Weges“ ist im Stationendrama im allgemeinen obligatorisch.

5. Totale Entfaltung: Ernst Barlach

Trotz der breiten formalen und inhaltlichen Streuung des expressionistischen Dichtens ist ein bedeutender Zeitgenosse der Epoche dort nirgends unterzubringen, der künstlerische Einzelgänger Ernst Barlach.

Seine Dramatik beschränkt sich auf einige ganz wenige Themen, und selbst diese wenigen gedanklichen Vorwürfe lassen sich auf *eine* Formel reduzieren: Verhältnis des Ich zu sich selbst und zur Transzendenz. Folge dieses Kreisens eines grübelnden Verstandes um immer denselben Gedankenkomplex ist naturgemäß eine ungewöhnliche Differenzierung des Gedachten. Barlachs Mißtrauen gegenüber dem Wort ²⁹¹⁾ führt zudem zu einer weitgehenden Chiffrierung, so daß der größere Teil seines dramatischen Schaffens nur schwer zugänglich ist und den oberflächlichen Betrachter als dunkel und unverständlich zunächst abstößt. Andererseits sind es aber gerade die Monotonie des Themas und die sprachliche wie formale Verschlüsselung, die eine Ausdeutung des Werkes erleichtern, wenn man nur erst an irgendeiner

291) "Sehen Sie, man will 'wissen' und verlangt nach dem Wort, aber das Wort ist untauglich, bestenfalls eine Krücke für die, denen das Humpeln genügt. Und dennoch ist im Wort etwas, was direkt ins Innerste dringt, wo es aus dem Lautersten, der absoluten Wahrheit kommt. Jeder aber versteht es anders, er vernimmt das, was gemäß seiner Art Anteil am Ganzen, ihm verständlich, sage lieber, wessen er sich bewußt wird. Hängt er sich an Auslegung, Gemeinverständlichkeit, so kann er wohl seinen Trost haben, da es für ihn nichts Besseres gibt." (Ernst Barlach, Brief an Pastor Wolf-Dieter Zimmermann vom 18. 10. 1932. = In: Ernst Barlach, Leben und Werk in seinen Briefen, hgg. von Friedrich Droß, München 1952, S. 178.)

"... glaube obendrein, daß das Wort ein elender Notbehelf ein schäbiges Werkzeug ist, und das eigentliche und letzte Wissen wortlos ist und bleiben muß. Es ist den Menschen gegeben als Kleingeld zur Bestreitung ihrer Bedürftigkeit und maßt sich immer wieder die Ordnung absoluter Dinge an, ein irdischer Topf der Zeitlichkeit, der aus der Ewigkeit schöpfen möchte." (Ernst Barlach, Brief an Pastor Johannes Schwartzkopff vom 3. 12. 1932, Briefe a. a. O. S. 183.)

Stelle von Barlachs gesamtem dichterischem Schaffen einen Zugang gefunden hat. Der Kosmos seiner Symbolik und seiner sprachlichen Chiffren ist so wohlgeordnet, daß sich die Bezüge dann wie von selbst herstellen und sich gegenseitig erhellen.

Bei der Feststellung, daß der eine Teil der Barlachschen Thematik das Ich darstelle, muß zunächst eingehalten werden und — im Hinblick auf den Gesamtbezug des vorliegenden Themas — der poetische Text daraufhin genauer befragt werden, in der Vermutung, daß auch hier das Thema „Ich“ das formale Mittel „Weg“ provoziere.

a) der Ich-Entwurf

Die beiden Hauptgestalten von Barlachs nachgelassenem, fragmentarischem Roman „Der gestohlene Mond“, Wau und Wahl, dürfen als Modell gelten für die Konzeption des Autors vom Ich. Beide Gestalten müssen zusammengenommen werden, denn nur in ihrer gegenseitigen Bedingtheit zeigt sich, daß sie erst *zusammen* ein Ganzes bilden. Wahl spricht es aus:

„... ohne Wahl bist du nicht, Wau, wie du sein wirst und sein mußt. Ich wohl doch nie und nimmer ohne dich und du nicht ohne mich.“²⁹²⁾

Auch der Titelheld des „Seespeck“-Romanes, Barlachs autobiographisches Ich, lebt mit der Konzeption eines Doppel-Ich:

„Und in der Tat kam ihm sein ganzes Dasein oftmals wie ein einziges Doppelgehen seines unbekannt wo weilenden Selbst vor.“²⁹³⁾

In dieser Stelle wird auch offenkundig, daß die Doppelheit des Ich sich nicht bloß auf der horizontalen, sondern vor allem auf der vertikalen Achse manifestiert. So haben im „Gestohlenen Mond“ Wau und Wahl ihre transzendenten Entsprechungen in den beiden Engeln Harut und Marut. Harut ist das „eigentliche“ Ich Waus, von dem er selbst nur eine „Projektion in den irdischen Bereich“²⁹⁴⁾ darstellt. Diese Spaltung des Ich ist durch das gesamte Werk Barlachs hindurch zu verfolgen. Der Mensch in seiner irdischen Erscheinungsform ist nur

292) Ernst Barlach, *Der gestohlene Mond* (= in: *Das dichterische Werk* in drei Bänden, München 1956–59), Bd. 3, S. 616.

293) Seespeck, *Werke* Bd. 2, a. a. O. S. 443.

294) Vgl. Heinz Schweizer, *Ernst Barlachs Roman "Der Gestohlene Mond"* (= *Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, Heft 22), Bern 1959, S. 59.

ein „Spottgedanke“ ²⁹⁵⁾ seines eigentlichen, transzendenten Ich, ein „armer Vetter“ des „hohen Herrn“ ²⁹⁶⁾, der er sein könnte und sollte. Er ist in das Fleisch hineingeboren und dadurch in seiner Natur verderbt. Die Erkenntnis davon läßt ihn (besonders in den ersten Dramen) verzweifeln, gibt aber zugleich die Initiation zur Entselbstung, zum „Überstieg“ seiner selbst, also zur „Transzendenz“. In Barlachs dramatischem Erstling sagt Kule, der Mensch habe „Götterwesen an sich“ (S. 35). Hans Iver leidet so sehr an seiner Existenz als „armer Vetter“, daß er sich durch Selbstmord von ihr zu befreien sucht. Der alte Sedemund weiß, „daß Herr Sedemund nur der Kofferträger seines Selbst ist, das wie ein Punkt ohne Ohr, ohne Odem, ohne Qual, rein wie das Nichts, sündlos wie die Sonne . . .“ ist und daß „Dieser Punkt Namenlos . . . sein Eigentliches ist“ (S. 245). Im gleichen Drama wird eine Äußerung Grudes wiedergegeben: „. . . jeder ist ein Doppelgänger und ist nicht bei sich und mit sich allein —“ (S. 190). Der Gutsbesitzer Boll weiß von sich: „. . . abseits von meinem Fleisch bin ich noch sonst was, sowas wie aufgetürmt, turmhafzig, was ganz gehörig Anderes.“ (S. 396) Und der Bürgermeister spricht ihm zu: „. . . aber warum, verehrter Herr, ist der eine dieser beiden ein schädlicher Boll . . . — könnte Boll nicht geradezu der beste Helfer Bolles sein?“ (S. 393).

Deutlichste formale Konsequenz gewinnt die Konzeption des Doppel-Ich in der Figurenkonstellation des „Gestohlenen Mondes“:



In den Dramen führt diese Konzeption zunächst ganz allgemein zu Zweier-Gruppierungen, ein Element, das das Dramatische sicherlich fördert: Sohn/Kule; Iver/Siebenmark; der junge Sedemund/Grude; der alte Sedemund / Onkel Waldemar; Noah / Calan; Heinrich / Offerus; Moses / Hilarion etc. ²⁹⁷⁾. Häufig wird hier der innere Zwie-

295) Ernst Barlach, Der arme Vetter, Werke Bd. 1, a. a. O. S. 173.

296) Ebd. S. 128.

297) Auch Figurenpaare wie Diebitz und Stiebitz im "Findling" gehören in diese Kategorie. Freilich sind sie nicht primär Verdoppelungen des Ich, sondern eher Alternativen in einem dialektischen Prozeß.

spalt einer Figur nach außen verlegt, um ihn so im Dialog dramatische Gestalt werden zu lassen. Gott selbst entgeht dem Prozeß der Verdoppelung nicht: der Gott Noahs und der Calans, der des Heinrich und des Offerus, des Moses und des Hilarion.

Eine weitere Folge dieses „Dual-Systems“, wie man es nennen könnte, sind die doppelten Schlüsse: Die Mutter und der Sohn entleiben sich, Kule und Steißbart machen sich auf den „Botengängerweg“ (S. 95) in die Welt; Iver stirbt an sich selbst, Lena Isenbarn lebt ihr Leben als Gleichnis; Noah überlebt, Calan stirbt in der Erkenntnis seines Gottes; Heinrich fällt „(wie von einem Strahlenglanz umgeben)“ (S. 573), Christoffer geht seinen Weg weiter.

Es kreuzen sich auch hier wieder die Themen „Ich“ und „Weg“. Dem thematischen Vorwurf des doppelten Ich entspricht die formale Konsequenz des doppelten Weges. Wie es dazu kommt und welche Modifizierungen dabei nicht übersehen werden dürfen, das wird im folgenden zu zeigen sein.

b) Entfaltung des Motivs

Barlachs Dramen durchweg als Dramen der Wegsuche zu bezeichnen ²⁹⁸), ist ebenso ungenau wie die Etikettierung des Dichters selbst als „Gottsucher“ ²⁹⁹). Freilich ist es eine Tatsache, daß im Erstling „Der Tote Tag“ das Thema „Weg“ angeschlagen wird und daß im letzten (nachgelassenen) ³⁰⁰) Drama „Der Graf von Ratze-

298) Klaus Lazarowicz tut dies im Nachwort zum ersten Band, vgl. Barlach, Werke Bd. 1, a. a. O. S. 584ff.

299) Erich Franzen prägt dagegen die interessante Formulierung, Ernst Barlach sei nicht der Zweifler, der um den Glauben ringe, sondern der zum „Glauben Berufene, der sich den Unglauben erkämpfen möchte.“ (Erich Franzen, Ernst Barlach als dramatischer Dichter, = in: Merkur, 6. Jg., 1952, S. 623.)

300) Die Dramen Barlachs sind in der Gesamtausgabe der Werke in der Reihenfolge ihres ersten Erscheinens angeordnet. Diese Reihenfolge wurde hier übernommen trotz der Schwierigkeiten, die sich mit der Datierung des posthum (1951) veröffentlichten „Der Graf von Ratzeburg“ ergeben. Dieses Drama ist — so Lazarowicz, Bericht des Herausgebers, in: Barlach, Werke Bd. 1, a. a. O. S. 619 — von Barlach bis zu seinem Tod mehrfach überarbeitet worden. Die letzte Fassung ist aber leider verlorengegangen, so daß die Edition nach einer Handschrift veranstaltet werden mußte, die aus dem Jahre 1927 stammt, also noch zwei Jahre vor der Veröffentlichung der „Guten Zeit“ liegt. (Eine exakte textkritische Ausgabe wäre hier ein dringendes Desiderat.)

Wertvolle Hinweise für die Entstehung und für Arbeitsperioden an diesem Drama gibt Willi Flemming, Ernst Barlach. Wesen und Werk, Bern 1958, S. 226; vgl.

burg“ der „Weg“ sprachlich, thematisch und strukturell dominiert. Dennoch gibt es Dramen wie „Der Findling“ und „Die Sündflut“, in denen der eine Teil der Barlachschen Thematik in seiner linearen Entfaltung durchaus sichtbar wird, in denen aber der „Weg“ nirgends in entscheidender Funktion aufgefunden werden kann. Nichtsdestoweniger läßt sich eine allmähliche Entfaltung des Motives „Weg“ feststellen. Sie läuft parallel mit der zunehmenden Einsicht des Dichters in die Möglichkeit einer Auflösung des inneren Widerspruches im Menschen.

„Der Tote Tag“ spielt alle fünf Akte hindurch im geschlossenen Raum. Der thematische Einbruch des „Weges“ geschieht durch den Bettler Kule. Er ist der blinde Wanderer, der einst am „Kreuzweg“ (Wegekreuz), dem Ort der Entscheidung, stand und den Weg in die Welt einschlug anstatt hinzugehen und das Kind und seine Mutter zu töten. Einer der drei Wanderstäbe, die am Meilenstein lehnten, wurde sein Führer und Gefährte auf dem Weg durch die Welt. Dieser Weg brachte ihm die Erkenntnis: „... die Welt ist Leiden.“ (S. 17) Sein Weg ist ein Kreis gewesen: „Also das war das Ziel, als ich von dir ging — — zu dir.“ (S. 19) Am Schluß des Stückes aber bricht Kule erneut auf. Nachdem sein Stab, das Medium des Wanderns, in der Hütte „starb“ und ihm so die „Ankunft“ anzeigte (der Sohn zerbricht ihn und wirft ihn ins Feuer)³⁰¹), bietet sich ihm nun Steißbart, der Hausgnom, an:

St.: Halt! Ich bin so gut wie ein Stab, ich weiß den Weg.

K.: Wohin kann ich noch kommen sollen?

St.: Ein Weg braucht kein Wohin, es genügt ein Woher.

K.: Du und ich! Welcher Weg wäre uns beiden der rechte?

St.: Botengängerweg, daß die Welt weiß, was wir wissen.
(S. 94f.)

auch Friedrich Droß, Der Graf von Ratzeburg. Zur Geschichte des Manuskripts (= in: Das Neue Forum. Blätter des Hessischen Landestheaters Darmstadt, 1951/52, S. 49—52).

Das Festhalten an der Einreihung des „Grafen von Ratzeburg“ nach der „Guten Zeit“ scheint mir aber dennoch berechtigt, da sich die Arbeiten an den beiden Dramen teilweise überdecken und da — vom „Weg“ her gesehen — eine phänomenologische (nicht historische!) Entwicklung von der „Guten Zeit“ zum „Grafen von Ratzeburg“ hin zu beobachten ist. Zudem hat Barlach von einer Veröffentlichung des früheren Dramas abgesehen und damit selbst eine Reihenfolge gesetzt.

301) Dagegen: Der Stab des Christoffer beginnt in der Winternacht zu grünen.

Am Anfang des Stückes steht so die Erzählung vom Weg Kules durch die Welt des Leidens, sein Schluß öffnet sich zu einem neuen Weg Kules in die Welt, es wird ein Weg der Verkündigung sein.

Kule ist jedoch nicht die Hauptfigur im „Toten Tag“, sondern der Sohn. Sein Verhältnis zum „Weg“ muß später erläutert werden³⁰²).

Steißbart prägt die Maxime „Ein Weg braucht kein Wohin, es genügt ein Woher.“ Ivers Verzweiflung und Resignation im „Armen Vetter“ erweist sich in seiner Replik „Alle Wege sind recht, man muß nur zugehen.“ (S. 101) Wohl weiß Iver um seine Verwandtschaft mit dem „hohen Herrn“ (S. 128), seinem eigentlichen Ich; seine irdische Existenz jedoch erscheint ihm als „Flohbiß der Zeit“ (S. 173) gegenüber seiner ewigen. Im Diesseits gibt es für ihn keine innere Lösung des Zwiespalts, daher ist auch der Weg des Werdens für ihn kein Aus-Weg aus seiner existenziellen Verzweiflung. Ihm bleibt nur noch der Überstieg über sein Selbst im Tod:

Aber es muß ja nicht gelaufen sein, es gibt nicht rechts, es gibt nicht links mehr, Gott, ich danke dir Gott, daß du das alles von mir losmachst. Es gibt bloß noch hinauf, hinüber, trotz sich — über sich. (S. 174)

Erst zusammen mit dem Thema „Werden“ tritt der „Weg“ wieder ins Barlachsche Drama ein, nur verschwommen und als Andeutung noch im „Blauen Boll“³⁰³). Lediglich die Erzählung des Uhrmachers Virgin von der Begegnung Bolls mit dem Grafen Ravenklau ist ein Einbruch des „Weges“ in dieses Drama³⁰⁴). Die Art aller-

302) Siehe unten S. 155f.

303) Obwohl Barlach in einem Brief über den „Blauen Boll“ von „Wege-
marken des Geschehens“ spricht (an Dr. Curt Elwenspoek vom 26. 9. 1926, Briefe
a. a. O. S. 137), hat der „Weg“ für die Gesamtstruktur dieses Dramas keinerlei
Bedeutung.

304) Der Einfachheit halber sei sie hier in den wichtigsten Passagen wieder-
gegeben:

„Hören Sie bloß: beim vorjährigen Reitturnier in unserer Stadt, nach dem
ersten Rennen, kommt Herr Boll von drüben quer über den Rasen auf die Tribüne
losspaziert, was sich ja bloß Boll herausnehmen kann. ... Fährt daher, gemäset
von Selbstachtung, frisch aus der eigenen Weihräucherei und allein für sich ein
Triumphzug. Die Sonne prallt von seinem Gesicht ab, und seine Beine — jeder
Tritt eine Welterschütterung, pompös! Da will es nun das Schicksal, daß Graf
Ravenklau genötigt ist, denselben Weg ihm entgegen zu machen. ... — sie gehen
aufeinander zu, und die Tribüne hält den Atem an. Der Graf, schwachsichtig wie
er ist, findet sich ganz wenige Schritte vor Boll, als er ihn wahrnimmt, und dreht
um, kehrt den Rücken, strebt wieder zu Platz — ... Aber Boll, verehrter Herr,
was blieb Boll zu tun übrig — durfte er, um seinen Weg zu vollenden, dem Grafen

dings, in der die Episode wiedergegeben wird, läßt aufmerken: die breite Schilderung von Bolls Weg quer über den Rasen, die beinahe geometrische Nachzeichnung der Bewegung der beiden Kontrahenten. All dies gibt dem scheinbar belanglosen Vorfall Gewicht und Bedeutung. Herbert Meier liefert eine einleuchtende Interpretation:

„Nun trifft er auf den Grafen, den er verachtet und verhöhnt. Dieser macht kehrt, und Boll ist gezwungen, den Weg, den sein Selbst gewählt, zu ‚vollenden‘ (S. 400). Das aber hat den Anschein, als folge er Ravenklau nach; sein Weg ist der Weg eines andern. Im letzten bedeutet dies: Boll wird so genötigt, sein Selbst aufzugeben.“³⁰⁵⁾

Nach diesem Vorspiel setzt im folgenden Drama „Die gute Zeit“ machtvoll das Motiv „Weg“ als Medium zur Ausdeutung und Versinnlichung des Themas „Werden“ ein. Celestines Weg vom Meeresstrand hinauf zum „freien Bergrücken“ (vgl. S. 509), auf dem ihr Kreuz aufgerichtet wird, ist ihr Passionsweg, ihr „Weg zum wesenhaften Selbst“, ist „Überstieg und Verwandlung“³⁰⁶⁾. Der Bergkönig Syros gibt Celestine den Rat, den Weg, den sie als ihr Schicksal erkannt hat, den Weg des Kreuzes, zu Ende zu gehen:

Siehe, so gehe ich meines Weges voran und setze meine Füße auf den Steig, so meiner Unschuld gegönnt ist. Tue du desgleichen derart, daß dein Weg dich führt an den Ort deines Verlangens und deines heiligen Friedens. (S. 500)

Fast ohne Vorbereitung und Übergang ist hier der „Weg“ in den zentralen Motivkreis des Barlachschen Dramas gerückt. Urplötzlich scheint wiederum der Zusammenhang zwischen „Werden“ und „Weg“ auf. Was im „Blauen Boll“ noch als Episode, als Parabel, in Berichtsform von außen ins Drama eingebracht wurde, hat sich in der „Guten Zeit“ befreit und ist zu einem selbständigen Teil der sich wechselseitig erhellenden Motivkonstellation geworden. In dieser Periode seines dramatischen Schaffens mag Barlach die Zusammengehörigkeit der Motive „Werden“ und „Weg“ klar geworden sein. Bestätigt wird die-

folgen, und so, öffentlich geschnitten, drei Schritte hinterdrein, folgsam und artig — folgsam, Herr — gleichsam in kuschender Haltung und Gangart so den Grafen geleiten? Er tat es... Aber wie, Herr, wie! Die Sonne, die bisher auf seinem Gesicht brannte, fröstelte, die Pracht seiner Mienen zersetzte sich, Bolls Gesicht, die aufgequollene Blüte des Festes, lief an und tauchte in Schatten, Tinte und Scham. Er nahm es hin...“ (S. 399f.)

305) Herbert Meier, *Der verborgene Gott. Studien zu den Dramen Ernst Barlachs*, Nürnberg 1963, S. 107.

306) Meier a. a. O. S. 123.

se Vermutung durch sein letztes, nachgelassenes Drama „Der Graf von Ratzeburg“³⁰⁷).

Dort wird „der Weg“ Grundwort und Zentralsymbol des ganzen Dramas. Das gesamte Wort- und Begriffsfeld wird in immer neuen Variationen durchgespielt: „Gehen“, „Beine“, „Füße“, „Sohlen“, „Bahn“, „Steig“, „Aufbruch“, „Ziel“. Alle diese Wörter sind Chiffren, durch die der immer wiederkehrende Gedanke stets aufs neue abgewandelt wird: Um zu seinem wesenhaften Selbst zu gelangen, muß der Mensch „sich auf den Weg machen“.

Bis zu diesen letzten drei Dramen hin war die Möglichkeit eines „anständigen“ Überlebens außerhalb des Dramas gelegen (Kule, Lena Isenbarn, Grude); Boll, Syros und Christoffer sind jedoch im Drama selbst und über es hinaus „auf dem Gange zum Guten und dem Wege zu ihrem Wohl.“³⁰⁸) Zwar sterben Celestine und Heinrich, ihr Ende ist aber „Ankunft“, wie es Heinrich vom Henker verheißen wird: „... du sollst nicht enden als am Ende deines Weges ...“ (S. 541), im „Land der ruhenden Füße, des gestillten Trachtens, des gestorbenen Vorwitzes.“ (Hilarion zu Moses, S. 551). Hier liegt die Erfüllung des „Lebens“ abermals im „Werden“, das sich als ein „Auf-dem-Wege-sein“ manifestiert.

Die totale Entfaltung des „Weges“ zum Zentralwort im „Grafen von Ratzeburg“ und seine Steigerung zum zentralen Symbol dieses Dramas kann exemplarisch an den ersten beiden Repliken demonstriert werden. Sie allein sind durch äußerste Stilisierung und Transparenz bereits in der Lage, eine vorläufige thematische Exposition zu leisten:

Klaus: Herr, Euer Weg ist aus der rechten Richtung geraten —

Heinrich: Wo meine Beine gehn und stehn, ist Weg und Steg. Nur voran, und wo es endet, ist unser Ziel. (S. 519)

Klaus, der Sohn Eulenspiegels, der von seinem Vater die Gabe geerbt hat, unter der Maske der Narretei die Wahrheit zu sagen,

307) Unter Vorbehalt der Anm. 300. Zum "Werden" im "Blauen Boll" vgl. folgende Stellen:

"... — das Wachsen und Werden sucht sich seltsame Wege." (S. 147) "Werden, das ist die Losung!" (ebd.) "...bei dir hat Boll den Einblick getan, wie das Werden schmeckt. Solcher Aufstieg soll ihm nun immer vollkommener glücken..." (S. 447) (Diese letzte Passage ist geradezu auf den Verlauf von Barlachs Lösungsversuchen anzuwenden.)

308) Barlach, Der gestohlene Mond, Werke Bd. 3, a. a. O. S. 521.

doppeldeutige Aussagen zu machen, charakterisiert den Zustand des Grafen. Wohl hat sich jener in seiner Trunkenheit im finstern Wald verirrt, doch Klaus' Feststellung ist nicht einschichtig: Des Grafen *Leben* (Weg!) scheint ihm „aus der rechten Richtung geraten“ zu sein. Später wird der Graf selbst erkennen, daß seine bisherige Existenz darin bestand, „besessen zu sein von seinem Besitz“ (S. 523), vorerst jedoch bestätigt er durch seine Antwort den Vorwurf seines Knechts: Die Richtung seines Weges ist bestimmt durch seine eigene „Weglosigkeit“³⁰⁹), sein Sein ist von der Zufälligkeit abhängig, sein Ziel ist nicht das Ende der „suchenden Qual“ (S. 558), die „Ankunft“, sondern lediglich das zufällige Abbrechen einer ziellosen Bewegung. „Ziel“ ist somit von ihm falsch definiert.

Nach der Begegnung mit Offerus, am Ende dieser ersten Szene, ist allerdings Heinrichs Selbstvertrauen erschüttert, und das gibt den Anstoß für seinen „Aufbruch“:

... — mein Zutrauen ist vom Wege abgekommen, habe was zu schmecken gekriegt, wonach mein Gelüst nicht läufig war.
(S. 522)

Das Motiv „Weg“ klingt im ersten Drama Barlachs auf und verebbt dann wieder, um in den beiden letzten Dramen breiteste Entfaltung zu finden. Der Zusammenhang mit einer möglichen Auflösung des Widerspruchs im Menschen durch das „Werden“ wird deutlich: Im „Blauen Boll“ wird der Begriff eingeführt³¹⁰), zusammen mit ihm der erste Neuanatz des „Weges“ in der Parabel des Virgin. Das Dictum Steißbarts wird durch Iver relativiert (s. o. S. 150), Heinrich aber ist sich am Ende seines Weges der „Ankunft“ gewiß: „Ich habe keinen Gott — aber es sei gepriesen, daß es an dem ist, wie es ist: ich habe keinen Gott, aber Gott hat mich.“ (S. 571), und als Christoffer ihn auf seinen Weg fortziehen will, wehrt er ab: „... — weg die Hand, kein Weg weiter!“ (S. 572).

Diese Bemerkungen zur Entfaltung des „Weges“ als *Motiv* im dramatischen Gesamtwerk Barlachs im Zusammenhang mit der Thematik waren notwendig; die formalen Konsequenzen, die sich daraus ergeben, können nun besser überblickt und in ihrer Folgerichtigkeit sichtbar gemacht werden.

309) Vgl. S. 535.

310) Vgl. Anm. 307. Nach Meier ist das „Werden“ „ein Medium der Transzendenz“ (Meier a. a. O. S. 30).

c) Formale Folgen

„Der Tote Tag“ ist — formal gesehen — ein Drama der Eingeschlossenheit und des versuchten, aber gescheiterten Ausbruches. Gleich in diesen Erstling ist die Doppelnatur des Menschen thematisch eingebettet: Er ist Erdwesen und Götterwesen zugleich. Das eine ist vertreten durch die Mutter, das andere durch den (unsichtbaren) göttlichen Vater. Wie in seinem Unendlichkeitsstreben der Mensch von den Fesseln des Fleisches festgehalten wird und die Flügel des Geistes beschnitten sind durch die Erdschwere, so hält die Mutter den Sohn in der Hütte fest („Die alte Hütte“, es klingt, als rasseln Ketten!“ S. 92) und hindert ihn am Sonnenritt, indem sie das vom Vater gesandte Roß Herzhorn ³¹¹⁾ tötet. Der immer wieder versuchte Ausbruch aus der Enge und das stets erneute Fehlschlagen dieser Versuche bestimmen den Rhythmus des Stücks. Barlach ist aber optimistisch: Wohl scheitert im Raum der Tragödie der Sohn, indem er sich am Ende zu „Mutters Art“ (S. 94) bekennt und durch seine eigene Hand stirbt; der in den „Botengängerweg“ (S. 95) ausmündende geöffnete Schluß ³¹²⁾ läßt jedoch die Möglichkeit zur Überwindung des Zwiespalts offen (wie auch im nächsten Stück die Gestalt der Lena Isenbarn), freilich — wie bereits bemerkt — außerhalb der Tragödie.

Das Drama ist formal eingebettet in die beiden Bewegungen Kules: sein Kommen und sein Gehen. Dazwischen liegt die genaue formale Entsprechung des thematischen Vorwurfs der Enge: der Einort ist streng gewahrt, auch die Einheit der Zeit wird eingehalten. Andererseits finden aber auch die Ausbruchsversuche des Sohnes, seine „Zikadensprünge“ (vgl. Faust), ihren formalen Niederschlag. Auf eine ganz eigenartige und nur schwer anderweitig zu belegende Weise ³¹³⁾

311) Herzhorn ist der Geburtsort von Barlachs Vater. Es liegt also hier kein „falscher“ oder „richtiger“ Name vor, wie Lietz meint (vgl. Gerhard Lietz, *Das Symbolische in der Dichtung Barlachs*, Diss. Marburg 1934, S. 79f.).

312) Barlach nennt diesen Weg auch „Apostelreise“ und erklärt, was er unterstreichen wollte: „... der zukünftige Zustand des Menschen (Ob im Jenseits des Einzelnen oder im Jenseits einer Entwicklung der Art ist einerlei.), seine Bestimmung, deren Ahnung in ihm glimmt, ist sein Wesens'orden'. Vergangenheit und Gegenwart, die ihn ketten, werden abgetan, das bedeutet ein Stück Selbstopferung.“ (Brief an Dr. Julius Cohen vom 23. 4. 1916, Briefe a. a. O. S. 84. Die Parenthese steht dort als Fußnote.)

313) Am ehesten noch in Hauptmanns „Hanneles Himmelfahrt“ oder in Brechts „Die Gesichte der Simone Machard“.

wird zu ihrer theatralischen Versinnlichung der Einort überspielt und zugleich beibehalten.

Der Sohn verläßt zu Anfang des fünften Aktes die Hütte und geht in den Nebel des „Toten Tages“ hinaus. Das Spiel geht ohne ihn weiter; nach einer Weile hört man ihn aus der Ferne „Mutter!“ rufen, gleich darauf kehrt er zurück. Er erzählt von den düsteren Gedanken, die ihn befielen, als er den Nebel durchirrte; mehr erfährt man zunächst nicht (S. 71ff.). Kurze Zeit später wird das Thema wieder aufgenommen: Steißbart, der von seinem Großvater die Fähigkeit übernommen hat, „rückwärts“ zu schauen, schildert den Gang des Sohnes durch den Nebel, und wie er der Stimme der Mutter lauscht (S. 76f.). Erst nachdem Steißbart die von seinem Vater geerbte Fähigkeit „aufzufahren“ demonstriert hat, beginnt auch der Sohn, sich auf seine väterlichen Gaben zu besinnen. Er hört die Sonne überm Nebel sausen und „das große Herz der Erde hämmern“ (S. 88). Dann aber beginnt er mit einemmal in Trance zu verfallen und wiederholt in der Stube als Vision seine Wanderung durch den Nebel (S. 88ff.). Nach zwei vergeblichen Ansätzen wird jetzt der ganze Vorgang in extenso vorgeführt: wie der Sohn durch den Nebel irrt und „herumwandert“ (vgl. S. 89), wie er vergeblich nach dem Vater ruft, wie er sich von der „Hütte“ losmachen will („— — sag ihnen nur, sie sollen nicht warten, und nimm deinen Platz an meiner Stelle — leb wohl!“ S. 90), wie er sich schließlich selbst begegnet und nach der Mutter ruft, nachdem „der andere“ vor ihm schon zweimal gerufen hat ³¹⁴). Gleich nach dem Erwachen fragt er nach jenem:

Und der andere? Es war noch jemand, der den Weg nicht wußte und die Hütte suchte. (S. 90)

Er ist ein wahrhaftiger Doppelgänger seiner selbst, der wieder einmal das Spiegelsymbol provoziert:

Es war mir, als schritte er aus einem Spiegel, groß wie ein Tor, auf mich los. (S. 91)

Die Vision des Sohnes ist die Drehachse des Dramas. Sie ist einen ganzen Akt lang vorbereitet und wird schließlich auch Anlaß zum Selbstmord der Mutter. Hier findet die Begegnung von ego und alter ego statt. Entscheidend ist aber die scheinbare Paradoxie: In einem offenbar pointierten Einortsdrama mit dem Thema „Enge“ und dem

314) Die Mutter hatte ihn nur einmal rufen hören; nur Steißbart hat auch die beiden anderen Rufe vernommen: „Dreimal, Koboldsohren hören über Mutterohren, dreimal rief er.“ (S. 72).

entsprechenden Zentralsymbol „Hütte“ ist der Kristallisationspunkt *die Darstellung eines Weges!* Die Polarität der beiden Begriffe „Enge“ und „Weg“ wird in diesem Brennpunkt gesammelt.

Die Thematik des versuchten Ausbruchs wird also formal bewältigt, indem mitten in ein traditionell gebautes fünftaktiges Einortsdrama der „Weg“ durch einen dramaturgischen Trick eingebracht wird und die Kernszene konstituiert. Barlach hat damit — abgesehen von allem übrigen — eine großartige formale Leistung geliefert.

Der Einort ist im Prinzip damit schon durchbrochen, und so ist auch der Spielort von Barlachs nächstem Drama „Der arme Vetter“ geöffnet. Ein großer Teil der Handlung spielt auf der Heide an der Oberelbe und am Strand des Flusses, ein anderer in einem Wirtshaus ³¹⁵). Grundthema ist die Verzweiflung am eigenen Ich; dem entspricht auch die Grundbewegung: ein unruhiges Umherirren der betroffenen Protagonisten Iver und Siebenmark wie auch der Handlung selbst. Diese Bewegung soll „Schweifen“ genannt werden.

Die innere Situation Ivers ist bereits kurz skizziert worden ³¹⁶). Sie drückt sich in der Bewegung gleich bei seinem ersten Auftreten aus, in der Begegnung mit Fräulein Isenbarn und Siebenmark: ein unstetes Hin und Her, Eilen und Zögern (S. 101). Der doppelbödige Dialog gibt ein übriges: Iver spricht davon, daß er sich „verlaufen“ ³¹⁷) habe, und als ihn Siebenmark darauf hinweist, daß er den falschen Weg gehe, antwortet er mit der schon zitierten sententiösen Replik „Alle Wege sind recht, man muß nur zugehen“ (S. 101).

Die Handlung der ersten beiden Bilder ist ebenso diesem unruhigen Rhythmus unterworfen: In unregelmäßiger Revueform passieren die verschiedensten Figuren die Szenerie, ein Zusammenhang ist noch nicht zu erkennen.

Am deutlichsten wird die Gesamtbewegung des „Schweifens“ in den Szenen VIII—XI, die die Auseinandersetzung Ivers mit Siebenmark und Ivers Tod bringen. Iver macht Siebenmark bewußt, daß jener seine Braut mit seinem eigenen minderwertigen Selbst erfüllen, sie zu seinem eigenen Bild umgestalten will, um sich dann bewundernd in ihr gespiegelt zu sehen. Siebenmark nimmt zwar diese Er-

315) Zur Raumsymbolik vgl. Lietz, a. a. O. S. 63ff.

316) Einschlägige Briefstellen bei Flemming, a. a. O. S. 187.

317) Vgl. Hilarion im „Graf von Ratzeburg“: „... unser in Dunkel und Tiefe Verlaufenen angeborene Knechtschaft.“ (S. 549) Auch in dem Kabinettsstück eines doppelbödigen Dialogs, dem Gespräch Ivers mit Voß (S. 103—106), äußert Iver, daß er sich „verlaufen“ habe. (S. 105)

kennntnis an und tobt gegen sein Selbst, gelangt jedoch nicht über sich hinaus, wie es Iver im Tod gelingt. Die Verzweiflung Siebenmarks setzt der Dramatiker Barlach in Bewegung um; Iver kommentiert:

Der hat Ratten im Leib — und er rennt, weil sie ihn beißen und bedenkt nicht, daß sie Stücke von ihm selbst sind.
(S. 173)

Die Bewegung, das „Schweifen“ Siebenmarks (aber auch Ivers, durch dessen Ratlosigkeit bedingt) mag eine schematische Zusammenstellung verdeutlichen:

VIII: Iver — Siebenmark. Schluß: Siebenmark „(Stürzt fort.)“

IX: „(Eine Stelle am Strande weiterhin. Siebenmark tobend, schäumend)“ ... „(Iver und Sieg kommen zusammen am Strand entlang und biegen am Gebüsch um die Ecke. Bleiben stehen. ... Siebenmark weicht verwirrt einen Augenblick zurück, wendet sich dann wieder nach vorn und geht an beiden vorüber, als sähe er nichts. Sieg will ihm nach. ... Siebenmark kehrt stracks um und geht heftig ausschreitend auf sie zu, sie biegen aus und wie er sich gleichfalls wendet, stolpert er und fällt; ... Er stürzt fort ins Gebüsch.)“
... Iver: „(Er verkriecht sich im Gebüsch, die Laterne brennt einsam weiter.)“

X: „(Sandberge mit Gebüsch und Heidekraut ... Siebenmark: ... Geht ins Gebüsch. ... kommt wieder heraus ... Siebenmark: ... Will gehen. Sieg: ... Will folgen. ... Gehen weiter.)“

XI: Bild wie Szene IX. „(Siebenmark, von Sieg gefolgt, kommt ... Siebenmark:) ... — mir ist doch, als wäre ich hundert Jahre gewandert, hin und her, auf und ab und Caro Sieg, mein Hund, hinterdrein. ... (Sie gehen weiter am Strand. Iver aus dem Gebüsch ... Er steht krumm und steifgefroren vor der Laterne, geht dann rechts ab, kehrt aber wieder um, versucht es dann links, bleibt stehen und zuckt die Achsel.) Rechtslinks, Linksrechts — links ist für mich grade so richtig wie rechts, und rechts ist nicht besser als links. ... Aber wo läuft dies alles hin — mehr rechts — mehr links, das ist die Frage. Aber es muß ja nicht gelaufen sein, es gibt nicht rechts, es gibt nicht links mehr, Gott, ich danke dir Gott, daß du das alles von mir losmachst. Es gibt bloß noch hinauf, hinüber, trotz sich — über sich. (Er verkriecht sich wieder im Gebüsch. ... Siebenmark, hinter ihm Sieg, gehen stumm vorüber, verschwinden und erscheinen von der andern Seite.)“

In dieser Zusammenziehung wird das rat- und ziellose Umherschweifen plastisch sichtbar, das die Bewegung der Figuren bestimmt. Es läßt Iver nur den *Ausweg* nach oben, Siebenmark jedoch beläßt es in seiner — um bereits in der Terminologie des Offerus zu sprechen — *Weglosigkeit*.

Auf wieder eine andere Bewegungsfigur läßt sich das folgende Drama „Die echten Sedemunds“ zurückführen: auf den „Kreis“. Auch diese Figur ist formaler Niederschlag eines gedanklichen Vorwurfs: Mit schmerzlicher Ironie sieht Barlach das Treiben der Mittelmäßigen als ein Kreisen in sich selbst, als Zirkel menschlicher Unzulänglichkeit ³¹⁸). Daher steht als eines der wichtigsten Dingsymbole im Mittelpunkt des Geschehens das Karussell auf dem Rummelplatz — Abbild der kreisenden Bewegung. Der Handlungsaufbau selbst unterliegt diesem Rhythmus, ein teilweise simultanes Spiel unterstützt die Versinnlichung des Vorgangs ³¹⁹). Sinnfälligsten Ausdruck findet das „Kreisen“ im VI. Bild, wo sich in der Friedhofskapelle unter Anführung des alten Sedemund der „Zug der Höllenbrüder“ formiert, „(der langsam, halb als Karnevalszug, halb als Leichenparade im Raume kreist.)“ (S. 248)

Entsprechend Barlachs Dual-System hat auch dieses Drama einen Doppelschluß. Obwohl der alte ebenso wie der junge Sedemund die Ahnung von ihrem „höheren Selbst“ erfahren haben, bleiben sie in der fatalen Kreisfigur. Nur Grude, der Außenseiter, wird aus dem Kreis herausgeschleudert: Als alle anderen abgetreten sind, faßt er seine Frau „(und tanzt mit ihr ein Stück des Weges.)“ (S. 265) Frau Grude möchte erst den Friedhof verlassen haben, er aber:

Ach was, gerade über Gräber hin, mitten zwischen dem Grauen durch, fort mit ihm unter unsere Füße in die Grube! Die Alten haben ihre Zeit gehabt und sind in Grund und Boden getreten, jetzt kommen wir und nach uns unsere Kin-

318) „Der Zirkel von unwesenhaftem und wesenhaftem Dasein wird ... zum Inbild der äußeren Form: die Menschen und ihre Geschichte bewegen sich im Kreise. Das Gerücht vom ausgebrochenen Löwen bringt ihre Verworfenheit an den Tag und setzt das Karussell ihrer Geschehnisse in Bewegung... Der Kreis des Widersinns des menschlichen Daseins wird nicht übersprungen. In nichts verändert sich die Konstellation der im Grunde erfahrenen Welt.“ (Meier a. a. O. S. 59f.) Hier wäre allerdings auf die Ausnahme Grude hinzuweisen.

319) Eine genauere Darstellung des „Kreisen“ der Handlungsführung in diesem Drama steht zwar aus, würde aber im Rahmen dieser Untersuchung zu weit führen, da „Die echten Sedemunds“ hier nur als — wenigleich konsequente — Variation erscheinen.

der, alles wird gründlich anders, es lebe die neue Zeit und die echten Grudes! (ebd.)

Thematisch wie formal gehören diese drei ersten Dramen Barlachs eng zusammen. Das dramatische Ausdrucksmittel „Weg“ umspielt in den Variationen „Ausbruch“ (Sohn) und „Aufbruch“ (Kule / Steißbart), „Schweifen“ (Iver / Siebenmark) und „Kreisen“ (die Sedemunds) die Problematik der menschlichen Existenz im Zusammenhang mit der Erkenntnis des Selbst. Erst im „Blauen Boll“ wieder taucht der „Weg“ auf, zunächst noch ohne formale Konsequenzen, eingekapselt in der Keimzelle einer Parabel von bloß thematischer Bedeutung.

Anders in der „Guten Zeit“. Hier liegt der Struktur nach ein reines Stationendrama vor vom Typus des „einpoligen Wandlungsdramas“ (Denkler). „Einpolig“ muß im Hinblick auf das bei Barlach festgestellte Dual-System als ungewöhnlich erscheinen. Die Symboldeutung kann weiterhelfen: Die Ansicht Barlachs, der Mensch sei ins Fleisch hineingeboren und dadurch in seiner Natur verderbt, findet sich verschlüsselt auch in Celestine wieder. Das verseuchte Kind, das sie in sich trägt und dessen sie sich entledigen will, ist die „schlechte Wirklichkeit“ (S. 468), von der Celestine verhindern will, daß sie „in mir groß wird.“ (ebd.) Syros spannt die Klammer vom Symbol zur Spielwirklichkeit: „Und es geschieht in dem *Menschen* ein Geschehen *wie* ein Kind Gestalt wird in der Mutter . . .“ (ebd., Hervorhebung v. Verf.) ³²⁰).

Das erste ausgesprochene Stationendrama Barlachs ist der Form nach ein *Kreuzweg*, „eine freie Imitation der Passion Christi“ ³²¹). Schon in früheren Dramen Barlachs taucht immer wieder das Kreuz auf ³²²), hier erfahren wir gleich zu Beginn davon, als Celestine in

320) Die Deutung dieses Stückes ist so außerordentlich schwierig, weil die vordergründige Thematik (verabscheute Schwangerschaft) und der eigentliche gedankliche Vorgang (Wesentlichwerden des Menschen, Schaffung der „guten Zeit“ im Menschen selbst) einander ständig überlagern, wobei die Vordergrundshandlung nicht immer Ausdruck der metaphysischen Thematik ist. Beide Aktionen werden aber voll ausgespielt, wodurch Reibungen und Widersprüche entstehen. Um wenigstens — was hier Hauptaufgabe ist — die *Form* möglichst klar zu beschreiben, wurden alle Nebenhandlungen unterdrückt, soweit sie nicht wesentlichen Einfluß auf die Celestine-Handlung haben. Auf diese Art kann der „Weg“ Celestines besser verfolgt werden.

321) Meier a. a. O. S. 136.

322) Vgl. z. B. im „Armen Vetter“: „Na, würden Sie sich opfern, wenn Sie die Welt dadurch bessern könnten — erlösen; würden Sie sich kreuzigen lassen?“ (S. 116) In den „Echten Sedemunds“: „... jeder Geborene wird einmal ans Kreuz

den Handlungsvordergrund rückt. Sie trägt ein goldenes Kreuz um den Hals, und wieder ist es Syros, der es symbolisch deutet:

Cel.: Ein Kreuz — ein goldenes Ding, ein gutes Ding.

Syr.: Gut — gut wie die gute Zeit, wenn sie wirklich ist?
(S. 468)

Herbert Meier bringt das Kreuz an Celestines Hals und jenes, an dem sie sich später opfern wird, in einen Symbolkonnex:

„In Celestines Halskreuz sieht Syros ein Zeichen der ‚guten Zeit‘ (S. 468). Später nennt es Celestine ‚das Gute selbst‘ (S. 485). ‚Gut‘ steht gleichbedeutend mit wesenhaft. Und also ist das Kreuz das Wesenhafte selbst, oder anders: mit dem Kreuz trägt Celestine das Inbild ihres Wesens an sich. Zugleich ist es ihr Weg. Sie trägt das Kreuz und geht auf es zu. Dieser Weg ist Überstieg und Wandlung.“³²³⁾

Zunächst jedoch weiß Celestine noch nichts von ihrem Ziel. Erst im Laufe ihres Weges erkennt sie es und entscheidet sich dafür. So geschieht ihr Aufbruch ohne Wissen um ein Ziel; ihr Weg ist ein nach außen projizierter „mystischer Innenweg“³²⁴⁾. Die Stationenform des Stückes ist gewahrt. Es ist in „10 Akte“ eingeteilt, die man durchaus als Stationen bezeichnen darf, wenn man von Akt IX absieht, der ohnehin „Zwischenstück“ überschrieben ist. In allen Szenen ist Celestine gegenwärtig, in I nur stumm vorübergehend als Objekt diskreter Neugier, während die übrige Szene der Charakterisierung des exklusiven Milieus vorbehalten bleibt; in VII ist Celestine ZuhörerIn, versteckt hinter Sträuchern. Am bemerkenswertesten ist die räumliche Gliederung. Der Schauplatz jeder folgenden Szene liegt jeweils höher als der der vorausgehenden, so daß sich im Nacheinander eine langsame Bewegung von unten nach oben ergibt, vom Strand hinauf auf die Bergeshöhe, ein „Weg nach Golgatha“³²⁵⁾:

geschlagen. Darum bringe deinen Sohn so auf den Weg, daß er in der grausamsten Stunde hinaufschaut und über der Welt schwebt.“ (S. 240)

In einem Brief äußert sich Barlach darüber, was ihm das Kreuz als Form und Symbol bedeutet (hier bezogen auf die Gruppe des Magdeburger Ehrenmals): „... das Kreuz das Zeichen der Opferwilligkeit, des Haltes an Begriffe, die zur Hingabe an überpersönliche Zwecke mahnen. Ob christlich-dogmatisch, ob nur allgemein als Vertrauen ins Walten des Geschicks gebend, seine Form ist mir als Künstler höchst bedeutend, ohne einseitige Deutung zu beanspruchen.“ (An Dr. Karl von Seeger am 6. 2. 1930, Briefe a. a. O. S. 158.)

323) Meier a. a. O. S. 134.

324) Vgl. Meier a. a. O. S. 131.

325) Zum „Empor“ vgl.:

Sibylle: „Da Sie doch in Hoheit geboren sind und Ihre Hoheit Ihnen

- I. Südlicher Strand. Promenade
- II. Terrasse
- III. Sonniger Parkweg
- IV. Zimmer mit großem Fenster, Ausblick aufs Meer
- V. Ansteigendes Gelände, Gebüsch
- VI. Sternhimmel, Bergwand, bewachsen mit Wacholdersträuchern
- VII. Die gleiche Szene (*weil Celestine hier nur als Lauschende erscheint*)
- VIII. Hinaufstreichende Fläche des Gebirgs ohne Baumwuchs
- X. Freier Bergrücken

Das ist die Raumprojektion von Celestines Aufstieg zum wesentlichen Selbst, ihres inneren Weges aus der „schlechten Wirklichkeit“ in die gute, aus der „bösen Zeit“ in die „gute Zeit“. Der innere Vorgang besteht aus Aufbruch, Weg und Ankunft, wobei der Weg in mehrere Stationen gegliedert ist, die in ihrer Sukzessivität das Allmähliche der Wandlung, des „Werdens“ sichtbar machen.

Das erste Gespräch Celestines mit Syros (II. Akt) leitet ihren inneren Aufbruch ein. Er verheißt ihr die „gute Zeit“ und somit ein Ankommen in ihrem „Wesen“ ³²⁶). Seine Deutung des Kreuzes ist eine Vorausdeutung auf Celestines „Ankunft“ im Selbstopfer am Kreuz.

Rein äußerlich ist Celestines „Aufbruch“ (hier als Flucht) vorbereitet durch das Eintreffen des Diplomaten Korniloff, der sie im Auftrag ihres Gemahls notfalls mit Gewalt zurückbringen soll. Seine von Celestine belauschte zynische Bemerkung „... der abnormste Erbprinz ist besser als gar keiner.“ (S. 473) führt ebenso zu ihrer Flucht und zu ihrem Selbstmordversuch wie ihr Gespräch mit Korniloff, das den ganzen IV. Akt einnimmt und das sie ganz mit Syros' Gedankengang und Diktion beendet:

Ist es nicht ganz unaufschiebbar, daß jedes Ding zu seiner Wirklichkeit kommt? Aber nicht jede Wirklichkeit ist gut. Wenn sie böse ist und in mir wächst, so werde ich schlecht, und es wäre besser, ich stürbe, als daß die schlechte Wirklichkeit in mir groß wird. (S. 485)

helfen und Sie fördern muß, in Gemächlichkeit zum Glück hinaufzufinden...
Celestine: Hinauf? Du meinst hinab, nur hinab kann man da gelangen, wo die Art Glück, die auf mich wartet, zu Hause ist. Ich will so nicht zu Hause sein und kann nicht hinab. (Sie küßt den Stamm des Kreuzes.)” (S. 506)

326) In Barlachs Sprache dann "Herrlichkeit".

Nun beginnt Celestines eigentlicher Weg. Auf ihrem abendlichen Spaziergang mit Ambrosia auf „ansteigendem Gelände“ erblickt sie den Mond ³²⁷⁾ und sieht ihn als ihren Wächter, der ihren Weg bestimmt:

... er mißt mir den Weg nach, daß ich mich entsetze —
und entsetze mich in dem Gefühl, daß er ihn mir auch vor-
mißt — (S. 486)

Sie aber möchte ihren eigenen Weg gehen und versucht, sich in den Abgrund zu stürzen. Ambrosia hält sie mit Gewalt zurück. In diesem Augenblick glaubt Celestine zu spüren, wie das Kind in ihr sich zu Ambrosia, der Unfruchtbaren, hinbiegt, „als wollte es fort von mir zu dir und es war meiner ein Teil, das begehrte, ich solle es fahrenlassen.“ (S. 490) Dieses Erlebnis (1. Station) bringt ihr die erste Ahnung von ihrem Ziel:

Sie kommt, sie ist da, da ist die gute Zeit, die leichte, gute
Zeit ist da! (S. 490)

und auch davon, daß sie ihren Weg in freier, autonomer Entscheidung gehen kann:

Laß ihn (*den Mond, Verf.*) rechnen und messen, er ver-
rechnet sich und wird sich vermessen (ebd.).

Der Übergang von dieser Szene (Akt V) zur nächsten (Akt VI) ist vor allem von technischem Interesse. Celestine „(eilt schnell davon)“ (S. 490), nachdem sie Ambrosia erklärt hat: „... ich weile noch ein wenig auf Wegen, die der Böse bewacht.“ (ebd.) Gleich zu Beginn der nächsten Szene befindet sie sich in anderer Umgebung. Die Zeit und der Raum, die also zwischen den beiden Szenen liegen, werden vom Zuschauer dergestalt komplettiert, daß er sich ein Weiterwandern Celestines suggeriert. Ähnliches geschieht zwischen Akt VII und VIII, verstärkt dadurch, daß man Celestine *kommen* sieht:

(Celestine kommt langsam aus der hinteren Tiefe herauf,
bis ihre ganze Gestalt als Umriss sich gegen den Sternenhimmel abhebt.) (S. 503) ³²⁸⁾

Akt VI bringt in der Begegnung mit der sinnfreudigen Sibylle die zweite Station von Celestines Weg. Was ihr Sibylle sagt, macht sie sich selbst zu eigen:

327) Zur mehrwertigen Symbolik des "Mondes" vgl. Meier a. a. O. S. 131ff.

328) Dazu sei noch einmal an Perger erinnert: "Das Auftreten von der Ferne, ... 'das Kommen', verstärkt noch außerordentlich den Eindruck der Bewegung." (Perger, Einortsdrama, a. a. O. S. 184)

... ist uns wohl, so behagen wir uns in der guten Zeit, ist uns übel, so mißfallen wir uns in der bösen. Die Zeiten sind in uns und nicht wir in ihnen. (S. 492f.)

Celestine erkennt, daß es ihr Selbst ist, das sich Gutes schaffen kann, und so verliert sie auch ihre Furcht; symbolhaft ist dies ausgedrückt, indem der Mond allmählich verblaßt und untergeht.

Zwischen dieser grundsätzlichen Erkenntnis und der zu vollziehenden Tat („Ankunft“) liegt für Celestine die Periode der Erwartung und des Lauschens:

Eine Stille starrt, Erwartung hebt den Lauf der Dinge auf — ein Wort soll geboren werden und Gestalt haben, gleichwie eine kindliche Gestalt von einer Mutter — die Welt will ein Wort. (S. 495f.)

Erst als sie erfährt, daß Vaphio, ein Enkel des Syros, für einen Totschlag, an dem er unschuldig ist, gekreuzigt werden soll, beginnt Celestine ihre Bestimmung zu ahnen. In visionärer Schau erblickt sie „ein Wort in Gestalt eines Kreuzes“ (S. 499). „Sein Fuß ruht auf der dunklen Erde und seine Spitze rührt an das unzählige Gewimmel der Sterne“ (ebd.). Noch erkennt sie nicht, daß sie es sein wird, der „hängt am Kreuz mit ausgebreiteten Armen, ... dessen Vollendung über alle Herrlichkeit leuchtet.“ (ebd.)³²⁹

Akt VIII führt Celestine erneut mit Sibylle zusammen. Beide gestehen einander ihre Schuld: Sie haben es nicht verhindert, daß Syros das neugeborene Kind seines Sohnes Idaos im Gebirge aussetzte; Sibylle aus grundsätzlicher Verneinung solchen Lebens, „in der Urfahrung des dämonischen Grauens, dem dieses Leben ausgesetzt ist.“³³⁰), Celestine, weil sie in Entrückung nur mit sich selbst beschäftigt war. Hier spricht sie jetzt das Urteil über das Leben in ihr:

Tod ist in mir, Kind. Dieses Leben ist verurteilt — ist in Verirrung und Verlorenheit abgetan, ungerufen, herangescheucht zu Hoffnungslosigkeit. (S. 505)

Jetzt kommt einer der Männer von Rifeh den Berg herauf. Er trägt den Kreuzesbalken, der für Vaphio bestimmt ist. Da blitzt in Celestine das Erkennen auf:

... es ist der Stamm, den ich schaute und sein Ragen von der schwarzen Erde ins unzählige Gewimmel der Sterne,

329) Der enge Zusammenhang des Motivkomplexes Wort — Kreuz — Herrlichkeit mit der christlichen Heilslehre ist offenkundig: vgl. Joh. 1, 1—5 und 14, vgl. auch Meier a. a. O. S. 136.

330) Meier a. a. O. S. 133f.

derselbe, der den zur Herrlichkeit emporhob, den er trug —
(S. 506)

Sie küßt den Stamm des Kreuzes. Nun hat sie ihr Ziel erkannt, sie weiß, daß ihr Weg „hinauf“ gehen muß, der Vollendung am Kreuz entgegen.

Der zehnte Akt ist ganz Celestines „Ankunft“ gewidmet. Die Männer von Rifeh ziehen herauf und errichten das Kreuz. Vergeblich wartet man auf Syros, der für seinen Enkel den Kreuzestod auf sich nehmen soll. Celestine kommt hinzu (wann, ist nicht genau auszumachen; die Regiebemerkungen geben hier keinen Hinweis) und erfährt im Gespräch mit Vaphio, daß jener sich in der „guten Zeit“ befinde. Da sie weiß, daß Syros alle Schuld von sich getan hat und sich nicht zum stellvertretenden Opfertod einfinden wird, gibt sie ihren Entschluß bekannt und zugleich dessen Motivierung:

... es ist not, daß die gute Zeit Gestalt wird in dem, der ihrer teilhaftig wird. So gestaltet wie das Kind in seiner Mutter, so wird die Herrlichkeit am Kreuz gestaltet — daß ein Werden geschehe und eine Wirklichkeit komme. (S. 514)

Celestine sagt, daß sie für jemandes Schuld eintreten will. Zuerst schient es Vaphio zu sein; er ist aber nicht schuldig. Vielmehr ist es „einer, der schuldig ist am hündischen Sein eines Sohns“ (ebd.). Stellvertretend für ihn will Celestine am Kreuz hängen, und man denkt als nächstes — von der Vordergrundhandlung her — an ihren fürstlichen Gemahl. Der folgende Satz erst bringt die metaphysische Aufhöhung und damit die Lösung:

Es ist derselbe, der mich sendet, der mich zu gehen antrieb, bis ich an den Fuß des Kreuzes stieß, wo ich stehe. . . . Seine Schuld ist groß und der heilige Wille ist in mir durch ihn geschehen und ist groß. Ich gelte für ihn an seiner Statt, wenn er ausbleibt. (S. 515)

Gott ist es also, dessen Schuld am „hündischen Leben“ (vgl. ebd.) Celestine stellvertretend büßen will — eine ungeheuerliche Umkehrung des christlichen Erlösungsgedankens im Zusammenhang mit der Passion Christi. Konsequenter noch als in den Stationendramen des Expressionismus wird damit der Gedanke der säkularisierten Passion zu Ende gedacht. Dort war der leidende Christus durch das leidende menschliche Ich ersetzt worden, das sich somit selbst erlöste. Auch hier geht der Mensch den Kreuzweg. Er hat aber die Macht und auch die Berufung, *Gott* zu erlösen und von Schuld zu befreien durch seinen

eigenen Kreuzestod. Die Form des Stationendramas entspricht diesem Gehalt.

Celestines Selbstopfer am Kreuz ist zugleich eine mystische Wiedergeburt. In Vaphio wird durch ihren Tod die „gute Zeit“ geboren: „Die schlechte Wirklichkeit wird vor der guten Wirklichkeit weichen.“ (S. 516)

Das ist Celestines „Ankunft“ und Erfüllung:

Das unzählige Gewimmel der Sterne empfängt mich in seiner Herrlichkeit, die wohl den sehenden Augen, nicht aber dem schauenden Blick entrückt ist, die Schuld ist gelöscht, die mir die Erde gegeben hat. (S. 516)

Sie ist am Ende ihres Weges angelangt, ist „an den Fuß des Kreuzes“ gestoßen, an dem sie zur „Herrlichkeit“ erhöht wird.

In dem Drama „Der Graf von Ratzeburg“ sind sämtliche bisher aufgetretenen Formen des „Weges“ enthalten und formbestimmend. Sie sind — wie es beim „Weg“ naturgemäß der Fall ist — an einzelne Dramenpersonen gebunden; daher sollen sie an den Personen selbst dargestellt werden. Auf eine allgemeine Paraphrasierung des Inhalts verzichte ich, damit der vorliegende Text nicht zu sehr belastet wird.

Daß es zunächst und hauptsächlich um Heinrichs, des Grafen von Ratzeburg, Weg geht, erweist nicht nur der Titel des Dramas. Die thematische Exposition, die sich in den bereits untersuchten ersten Sätzen fand (s. o. S. 152f.), hat es deutlich gezeigt. Heinrichs Weg ist der vom Schein („Gelten“) zum Sein. Offerus stellt ihm schon bei der ersten Begegnung im Wald das Ziel vor Augen: „Es geht nicht ums Gelten, es geht ums Sein!“ (S. 519).

Dieses Gelten, die „Geltungen“, sind ein Thema der zweiten Szene. Der Spielort deutet den inneren Zustand Heinrichs an: „(Niedere, schwere Gewölbe.)“ (S. 522). Von seinen „Geltungen“ fühlt er sich eingezwängt und belastet:

Was für Wuchten von Ärschen, was für Gewalten hocken auf mir, was für Beine spreizen ihre Bogen über mich — ein stolzer Besitz . . . (S. 523).

Heinrich fühlt sich als Besitzer „besessen . . . von seinem Besitz“ (ebd.); die Gewölbe deuten an, wie ihm „alles aufhockt“ (S. 524). Die „Enge“ als Gegenpol des „Weges“ ist so auch hier dessen Ausgangspunkt. Angerufen durch die Begegnung mit Offerus macht sich Heinrich auf den Weg, „bricht auf“, um der Enge des Selbst, in das er durch seine „Geltungen“ sich gebracht sieht, zu entfliehen und zur

Verwirklichung des wahren Selbst zu gelangen. Äußerer Anlaß ist die Reise des Herzogs Albrecht von Lauenburg ins Heilige Land. Ihm schließt er sich an, indem er in die Fußtapfen des Offerus tritt, der den Herzog als neuen Herrn gewählt hat:

Das lohnt sich, mit deinen großen Füßen voranzukommen
und lohnt sich für mich, hinterdrein in deine Spuren zu
treten. (S. 528)

So kann er „aus allen Geltungen herausschlüpfen“ (ebd.). Freilich ist Heinrich nicht gleichgestellter Mitreisender bei der Pilgerfahrt. Einmal ist es ihm selbst nicht um dieses Ziel zu tun, zum zweiten ist er in den Augen der anderen eine Art freundlich geduldeter Narr; denn das ist die Ironie Barlachs: Die Erschütterung dessen, der an seinem immanenten Sein zu zweifeln beginnt und auf sein transzendentes zugeht, erscheint den „Gesunden“ als Narrheit, sie selbst aber merken ihre eigene „Besessenheit“ nicht ³³¹).

Heinrichs „Aufbruch“ ist somit zugleich ein Abbruch aller Brücken: Er läßt seine „Geltungen“ (Besitz, Weib und Kind) hinter sich, aber auch sein altes Ich, und er beginnt sich zu wandeln, um ein „neuer Mensch“ zu werden. Diese Wandlung, das „Werden“, vollzieht sich im Medium des „Weges“ ³³²). Stufen der Wandlung sind die Stationen, die den Weg bezeichnen.

Die Szene III „(Lager der Pilger am Meerstrand)“ (S. 530) bringt für Heinrich die Besinnung auf das Ziel des Weges, das Nachdenken über die „Ankunft“. Dem Herzog berichtet er von seinen Gesprächen mit Offerus: „Wir sind darin einig, anzukommen, Herr!“ (S. 531). Weiter geht aus diesen Gesprächen hervor:

Wir müssen voran, . . . wir müssen auf den Weg, wir schleichen auf Bahnen daher, aber unsere Bahn hat kein Rückgrat und keine Richtung — (S. 531f.).

„Bahn“ meint den ausgetretenen Pfad der Gewöhnlichkeit, den „gebahnten Weg“, den der Herzog von Lauenburg begeht und den er als Selbstverständlichkeit und als Selbstzweck sieht:

331) Vgl. Iver und besonders Grude. Auch Boll ist seiner Frau nicht ganz geheuer; ebenso sagt Korniloff von Celestine, sie sei „außer sich“ (S. 484).

332) „Er verläßt sein eigenes und bricht in ein unbekanntes Land auf. Dieser Aufbruch bedeutet abermals eine Stufe der innern Wandlung . . . Er ist ein *homo viator*, der in steigendem Maße 'seine zeitlichen Dinge' (S. 531) vergißt, weil er auf seine ewigen Dinge zuwandert.“ (Meier a. a. O. S. 143)

Es geht hin und es geht her, Heinrich, hin zum heiligen Grabe und her ins Lauenburger Land. (S. 532) ³³³⁾ Heinrich hört ihm jedoch schon nicht mehr zu. Er steht und lauscht wie auf eine wegweisende Botschaft ³³⁴⁾.

Offerus ist es schließlich, der den Herzog der „Weglosigkeit“ zeihet und der „falschen Herrlichkeit“:

Euer Hoheit behilft sich mit geringen Taten, und meine Füße wittern in Euer Hoheit Wegen verlorene Gänge. . . . Herzog Albrecht, fahrt hin in Eurer Verlorenheit, weg mit Eurer Weglosigkeit, bleibt, wo Ihr seid, in Eurer Wenigkeit. (S. 535)

Noch ein weiteres bringt diese Station für Heinrich: die erneute Begegnung mit Adam und Eva ³³⁵⁾. Heinrich läßt sich von Eva als ihr „Jüngster und Liebster“ (S. 534) küssen; sie bezeichnet sein Leben vorerst noch als Spiel und gibt ihm den Rat: „Tu gut und spiel, so lang du kannst.“ (ebd.) Zugleich ist das Auftreten der beiden Ur-eltern Vorausdeutung auf Heinrichs späteren Sühneweg, den sie begleiten werden.

In Szene IV sind die Pilger Galeerensklaven des Sultans geworden. Heinrich bittet für den Herzog, der zum Betteln zu stolz ist, um Labung. Nachdem er von einem Bader Fußtritte abbekommen hat, wendet er sich an die mitleidige Witwe Chansa. Selbst den Dank für die gewährte Gabe abzustatten, ist der Herzog zu stolz; Heinrich tut es für ihn.

Für Heinrich hat nun der „Weg der Ketten“ begonnen. Vollkommenes Ablegen des persönlichen Stolzes ist eine erste Station auf diesem Weg ³³⁶⁾. In der Rückschau wird vom Herzog Heinrichs Verhalten an dieser Station mit Worten kritisiert, die seine eigene „Weglosigkeit“ erst recht deutlich machen:

333) „hin und her“ wird hier immer wieder als ziellose Bewegung apostrophiert, als „Weglosigkeit“, vgl. S. 530, 547, 553 etc.

334) Vgl. Celestines Lauschen auf das „Wort“, vgl. auch Barlachs großes plastisches Werk „Fries der Lauschenden“, in dem unter anderem „Der Wanderer“ dargestellt ist nebst einer Reihe von Figuren, die ebenfalls in diesen Zusammenhang gehören.

335) Schon in der ersten Szene treten die beiden Alten — dort stumm — in Begleitung des Offerus auf. Diese beiden schwer zu deutenden Gestalten interpretiert einleuchtend Meier a. a. O. S. 147ff. Gelegentliche Äußerungen darüber beziehen sich auf ihn.

336) Wie stark das Motiv des „Bettlers“ in Barlachs Gesamtschaffen ist, zeigt vor allem die Plastik. In der „Sündflut“ tritt Gott selbst als Bettler auf.

Er litt an einem unheilbaren Gebrechen, wofür ich leider meine eigenen beiden Augen als Zeugen anführen muß, Stolz ging ihm ab, und welcher Fehler verunziert seinen Stand peinlicher? Er ertrug Fußtritte und Schläge und fügte sich dem Zwang des Bettelns. (S. 556)

Dieser Station folgt auf der „Richtstätte“ (Szene V) Heinrichs erste Begegnung mit dem Tod. Hier scheint ihm sein Weg beendet zu sein; doch auch er sieht, daß es ein Ende ohne Sinn wäre, ohne die existenzielle Entscheidung, auf die er zuzugehen glaubte:

Dunkel — man sieht nicht Weg und Steg, so endet es also ohne Weg und geht über keinen Steg! Und ist da doch ein Steg, so weiß mans nicht und braucht nicht zu schwanken, obs recht oder falsch darauf geht. (S. 540)

Allein er wird auf den „breiten Weg“ des Lebens zurückverwiesen; seine Wandlung ist noch nicht beendet. Die Entscheidung wird ihm nicht abgenommen, die „Ankunft“ steht noch bevor:

Das Ruder, das du führen kannst, führt dich auf den breiten Weg; es scheint, du sollst nicht enden als am Ende deines Weges, wie Gott es will, der ewig zu Preisende. (S. 541)

Heinrich muß den „Weg der Ketten“ weiter gehen: „Trab, Hund, auf den Weg, Hund!“ (S. 542).

Die sechste Szene ist der Scheitelpunkt des Weges, zugleich Drehachse des Stückes. Der zentralen Funktion des „Weges“ in diesem Drama entsprechend wird gerade in dieser Schlüsselszene der „Weg“ in langen Gesprächen diskutiert, hin und her gewendet, antithetisch abgehandelt. Die vorwärtsschreitende Bewegung des Stückes hält hier an, die Zeit bleibt stehen und in der „steinigen Stille des Sinai“ (S. 547) fallen Entscheidungen, wird der Weg „gerichtet“, d. h. seine Richtung wird bestimmt. Allein schon äußerlich hat die Szene eine Sonderstellung: sie ist in fünf Einzelszenen untergliedert³³⁷). Getragen ist dieses Bild von der Gestalt des Hilarion, eines christlichen Asketen; seine Komplementärgestalt ist der alttestamentarische Moses.

Damit der Stellenwert, den diese Station für Heinrichs Weg besitzt, verdeutlicht werden kann, muß sie erst in ihrem Gedankengehalt, der hauptsächlich in Hilarion und Moses Gestalt gewinnt, kurz skizziert werden:

337) Flemming (a. a. O. S. 230) möchte VI 5 ausscheiden, weil es ein Satyrspiel sei; dies ist aber nicht ohne weiteres einzusehen, da in der Szene eine weitere wichtige Begegnung Heinrichs mit Adam und Eva stattfindet. Weiter ist Flemming (a. a. O. S. 231) der Meinung, VI 2 sei eine Vorstufe von VI 4. Diese Frage ist jedoch auf Grund der Handschriftenverhältnisse nicht zu klären (vgl. Lazario-wicz, Bericht des Herausgebers, a. a. O. S. 617ff.)

Grundmuster für die beiden Gestalten ist ihr Bewegungszustand: Hilarion ist der Harrende, Moses der Schweifende. Hier scheint wieder das Dual-System auf: Wie Faust durch die Gemeinsamkeit von Chiron und Manto zu Helena gelangt und somit die *Synthese* von Harren und Schweifen ihm zu seinem Ziel verhilft, so gedeiht Heinrichs Besinnung auf „Ankunft“ und „Ziel“ in jenem geistig-seelischen Raum, der durch zwei entgegengesetzte Standpunkte bzw. ihre Exponenten, Moses und Hilarion, gebildet wird.

Als extremer Vertreter des „Beharrens“ sagt Hilarion von sich: „... ich hocke im Hause der Zeit und harre aus ...“ (S. 543f.), von Moses wird er etwas ironisch charakterisiert:

Und du sitztest und bleibst bei deiner sitzenden Art? Du hältst der Stille still und förderst denkend deines gelobten Landes Gewinn? (S. 547)

„Stehen heißt empfangen“ (S. 551) ist seine Losung, einen Weg gehen ist für ihn nichts als „Werk der Sohlen“ (S. 548 und 551). Er hält es mit dem „Weg ... , wo man der Beine entraten kann“ (S. 546). Es ist allerdings nicht recht auszumachen, was er damit meint; denn auf Heinrichs Frage, „ob solcher Weg des weitem Wanderns lohnt“ antwortete er: „Er lohnte, wenn er Frucht brachte ...“ (S. 546)

Darüber hinaus verwickelt sich Hilarion noch in eine ganze Reihe weiterer Widersprüche. Wohl vertritt er die Maxime „Nicht der Herr ist not, sondern der Dienst“. (S. 545), also Dienen um des Dienens willen; er selbst aber versucht durch Wachen und Fasten die Gnade, Gott zu schauen, zu erzwingen (vgl. S. 543)³³⁸). Seinem Kernsatz „Nicht Gott zu dienen ist not, sondern nichts als zu dienen.“ (S. 548) geht unmittelbar dessen Widerspruch voraus: „... und wer recht dient, der ist gottrecht und gerecht.“ (ebd.). Adam durchschaut die Widersprüchlichkeit in Hilarions Wesen:

Der da schichtet aus seinem Leben einen verflixten Stapel — ... so wie er will, so solls sein. Und ist auch alles anders, so muß es doch so sein. (S. 555)

Dabei ist eines seiner Hauptprinzipien das „du darfst“, das er heftig gegen Moses und dessen „du sollst“ vertritt.

³³⁸) Der Beginn von VI 3 ist zwar eine Absage Hilarions an diese seine Haltung: „... verflucht du Hund, meine Seele, die du mit Durstes und Hungers Winseln das Schauen Gottes ergnaden willst, verflucht mein Wunsch und meines Wunsches Frechheit!“ (S. 548), der Asket wird aber wieder rückfällig am Ende von VI 4: „Ach, du harter Gott, der die Dürre der mageren Datteln nicht sieht, nicht das Seufzen meiner kasteiten Inbrunst hört — ...“ (S. 553).

Moses ist der ewig Wandernde, ein verkleideter Ahasver. „Wandern, wandern!“ ist sein ständig sich wiederholender Kehrreim, „wandern und suchen!“ (S. 547). Er sucht die zerbrochenen Gesetzestafeln des Sinai, um einen Beleg für seine Forderung des „du sollst“ zu erhalten. Hilarion verspottet ihn:

Dein Schatten hinkt, großer Moses, wie ein verlaufener Kundschafter auf müden Füßen. Er hinkt und hinkt, und hinkt auf ziellosen Wegen dir nach. Nicht mit Wandern, mit Anhalten führst du ihn ins gelobte Land, ins Land der ruhenden Füße ... (S. 551).

Für ihn ist Moses ein „Schweifender“, dessen „ziellose Wege“ nur Werk der Sohlen sind. Hilarion sitzt auf den Gesetzestafeln, mit denen Moses nachweisen will, daß „Gott befahl, ihm zu dienen“ (S. 548), wie Hilarion sagt.

Eine schematische Zusammenstellung kann die Polarität Moses / Hilarion noch einmal verdeutlichen:

MOSES	HILARION
Schweifen	Beharren
du sollst	du darfst
Gott dienen	nichts als dienen
Donner (Gottes)	Stille (des Sinai)
sucht die Tafeln	„besitzt“ die Tafeln

Für Barlachs Doppelkonzeption ist bezeichnend: Keines der beiden Extreme behält recht, beide Exponenten scheitern. Moses wütet fruchtlos gegen Heinrich und geht mit einem resignierten „Wandern, wandern!“ ab, Hilarion verflucht kreischend sich selbst, da er nicht an Heinrichs „Glück der Furchtlosigkeit“ (S. 553) teilhaben kann, „denn wer furchtlos ist, hat seine Augen im Himmel.“ (ebd.).

Das ist die Situation an der Kehre von Heinrichs Weg. Er selbst ist in VI 1, 2 und 3 praktisch nur Zuhörer, nimmt die Antithetik in sich auf, um sie zur Synthese umzuformen. Sein „Weg der Ketten“ ist hier zu Ende; Hilarion befreit ihn aus der Sklaverei, Offerus behängt sich mit Heinrichs Ketten. Der Asket spricht verschlüsselt aus, was diese Station für Heinrichs „Weg“ bedeutet:

Tritt vom Wege ab, laß deine Füße feiern, deine Wallfahrt geht hinfort nicht hin und her, nicht kreuz und quer. (S. 546f.)

Sein Weg ist bis dahin nicht viel mehr als ein „Schweifen“ („hin und her“) gewesen, mehr oder weniger ziellose Bewegung, nun beginnt für

ihn die Zeit des Lauschens und der Besinnung auf das Ziel. Am Ende von VI 3 bricht das Ziel durch:

(Heinrich in die Ferne lauschend:)

Wie hieß es doch — der Knabe Ritterlich, das Wölfchen?
(S. 550).

Der uneheliche Sohn Heinrichs ist dieses Ziel, wird ihm Mittel zur letzten Selbstverwirklichung³³⁹). In VI 4 greift Heinrich ohne Scheu in das Gespräch Moses — Hilarion ein. Er hat seine Sicherheit, sein Gottesbild gefunden. Er hat die Furcht verloren und seinen „Herrn“ erkannt:

Die Ketten rasseln nicht mehr, und die Stille des Sinai ist wie die Stille eines feuchten, finsternen Waldes, und eine Stimme fragt: wer bricht durch meinen Wald? Und ich sage: Herr, ich bins, der hindurchbricht, und ich diene dem Herrn der Stille, deiner Stille, die meine ist, und deines Waldes, der mein ist. Seine Herrlichkeit ist mir zu Dienst, und mein Dienst ist solcher an seiner Herrlichkeit. Meine Narrheit ist gleich der seinen, und wie wäre ich ein Narr, wenn er keine brüderliche Lust an meiner Narrheit hätte? Der Herr ist nicht Herr ohne Knecht und der Knecht kein Knecht ohne den Herrn. (S. 551f.)

Heinrich ist von den Ketten nun ebenso frei wie von der Furcht und von den „Geltungen“. Das „Gewölbe des Zorns“ (vgl. S. 552), das Moses spannt, kann ihn genausowenig von seinem Weg abbringen wie die „Schwere der Gewölbe“ (ebd.), seine „Geltungen“, es vermocht haben. Daß Heinrich sein „Ziel“ erkannt hat und daß sein „Weg“ eine Richtung besitzt, erblickt Eva in seinen Augen: „... aber spielen tut er nun nicht mehr.“ (S. 555). Am Ende steht wieder die Frage nach dem Wölfchen, wie auch der letzte Satz der gesamten Sinai-Episode heißt: „Und was macht das Wölfchen, der Junker Ritterlich?“ (S. 556).

Jetzt ist Heinrichs Weg bestimmt, er geht ihn ohne Furcht zu Ende. Es ist — ähnlich wie bei der „Guten Zeit“ — ein Weg der Sühne für die Urschuld des Menschen; daher sind Adam und Eva fortan seine Begleiter³⁴⁰).

339) "Hier geht es Barlach, eigener Erfahrung nahe bleibend, um Vater (Graf) und unehelichen Sohn (Wolf), der sich selbst überlassen innerlich und äußerlich verkommt. Aber das liefert nicht das Thema des Stückes, es ist keine Vater-Sohn-Tragödie gemeint." (Flemming a. a. O. S. 226f.). Die Verantwortlichkeit für den Sohn und die sich daraus ergebenden Konsequenzen (auch metaphysischer Art) sind Mittel für Heinrichs Wesentlichwerden.

340) Vgl. Meier a. a. O. S. 147ff.

In Szene VII kreuzen sich die Wege Heinrichs und seines Sohnes Wolf, der „(ein ritterlich zugestutzter Landstreicher)“ (S. 558) und Buschklepper ist. Als Reisige Wolf gefangennehmen, bekennt sich Heinrich zu ihm: „Wir kommen eines Weges, er und ich.“ (S. 560) und weiter:

Ich bin der Anstifter seiner Streiche. Kein anderer denn ich hat ihn auf seinen Weg gebracht, niemand als ich ist der Fertiger seiner Unflätigkeit. (ebd.)

Im gleichen Gewölbe wie die zweite Szene spielt auch die neunte³⁴¹⁾. Heinrich ist dort mit Wolf gefangengesetzt. Von ihm und — als er erkannt wird — von seinen nächsten Angehörigen erbittet er der Reihe nach einen „Pfennig“ und meint damit „das Suchen nach dem Menschenherzen jenseits der Verpflichtung vor den Augen der Welt.“³⁴²⁾ Heinrich aber wird nicht verstanden und stößt auf kalte Ablehnung oder Ratlosigkeit. Ihm, dem Gereiften, bleibt als Ertrag seines Weges nur das „Wissen“:

Das Wissen ist ohne Furcht und ist das Wissen über alles Wissen und gehorcht sich selbst, gleich als ob es sich selbst geschaffen hätte. (S. 568)

Seine Verwandten lassen es zu, daß Heinrich seinen Sohn zur Hinrichtung nach Mölln begleitet. Das ist der letzte und schwerste Weg seiner Sühne, den Sohn „um zehn Ecken der guten Stadt Mölln“ (S. 570) auf seinem Bußweg zu begleiten und die Schreie des Gefolterten zu hören. Heinrich erinnert sich an das, was Eva auf der Hinrichtungsstätte in Szene V gesagt hat: „Hast du Kinder, Adam, so mußt du ihr Schreien hören können!“ (S. 540). So sind die an Wolf gerichteten Worte des Henkers zugleich auch auf Heinrich gemünzt:

Der Weg deiner Buße, . . . führt um zehn Ecken der guten Stadt Mölln. An der ersten Ecke hat man dich mit glühenden Zangen gezwickt, um deine Buße zu bereiten; an der zweiten Ecke hat man dich mit glühenden Zangen gezwickt, um dir zur Buße behilflich zu sein; an der dritten Ecke hat man dich mit glühenden Zangen gezwickt, um deiner Buße den Anfang zu geben; an dieser vierten Ecke wird man dich mit glühenden Zangen zwicken, um deine Buße zu beeilen . . . (S. 570).

341) Szene VIII kann übergangen werden; sie ist lediglich ein satirisches Intermezzo und steht thematisch wie formal nicht in Zusammenhang mit dem übrigen Stück.

342) Flemming a. a. O. S. 232.

Nun weiß Heinrich — Christoffer hat inzwischen die Henker und Schergen verjagt —, daß er „angekommen“ ist. Hörner verkünden seine „Ankunft“; „... kein Weg weiter!“ (S. 572) sind seine letzten Worte; dann sieht man „(ihre Spieße von allen Seiten gegen Heinrich gerichtet, der von ihnen wie von einem Strahlenglanz umgeben steht.)“ (S. 573).

Heinrichs „Weg“ läßt sich nach allem in seinen Phasen so nachzeichnen:

Aufbruch (aus der „Enge“ des Selbst) — *Wegstationen* (Richtungssuche, Weg der Ketten, Zielfindung, Weg der Sühne) — *Ankunft*.

Obwohl dieser Weg am gleichen Ort endet, von wo er ausging, ist es kein „Kreis“, denn Heinrich befindet sich bei seiner „Ankunft“ auf einer ganz anderen Ebene als am Anfang³⁴³).

Es ist nur eine logische formale Konsequenz der Dual-Konzeption, wenn in diesem Drama, das durch den „Weg“ thematisch und strukturell bestimmt ist, auch ein doppelter Weg gegangen wird. Offerus ist der andere Weggänger. Er ist nicht eigentlich das *alter ego* des Grafen Heinrich (also nicht das Verhältnis Wau — Wahl), sondern er ist eher seine *Alternative*.

Sein Weg ist bestimmt durch die Suche nach dem höchsten Herrn, dessen Knecht er sein will. Zuerst gerät er an Heinrich, doch dessen „Herrlichkeit war weniger als eines Tages Dienst wert.“ (S. 528). Heinrich ist zu dieser Zeit noch im Zustand der „Weglosigkeit“. Auch bei Herzog Albrecht hält er nicht lange aus. Er verläßt ihn, als in Szene III „(Marut, der gefallenen Engel einer, Statthalter des Satans auf Erden)“ (S. 534)³⁴⁴) die Pilger aus ihrer Bahn wirft. Er glaubt, jener habe „die wahre, wirkliche Gewalt“ (S. 534). Marut warnt ihn:

Du wirst meines Weges müde werden, denn mein Weg läuft von einer Unermeßlichkeit zur andern. Nicht Tage, nicht Jahre messen meinen Weg, ich wandere, wo die Wände der Zeit ausweichen, meine Bahn heißt Ewigkeit. (S. 535)

Doch Offerus erklärt kurzerhand: „Wir wandern gleichen Weges.“ (ebd.) In Szene IV beginnt Offerus an der Richtigkeit auch dieses

343) Flemming spricht a. a. O. S. 233 von einer „Spirale“.

344) Vgl. die beiden abgefallenen Engel Harut und Marut im „Gestohlenen Mond“. Der Marut im „Graf von Ratzeburg“ hat allerdings mit dem des „Gestohlenen Mondes“ nicht viel mehr als den Namen gemeinsam.

Weges zu zweifeln. Furcht regt sich in ihm, und in Szene V, beim Tod der Witwe Chansa, bekennt er:

Ich fürchte mich, ich soll mich fürchten, Furcht bricht in mich strömend und strafend. Ich fürchte das Sein, das ich bin, und muß es doch lieben, ich fürchte das Sein allerseits und muß es doch lieben. Unschuld ist nicht und Schuld ist nicht, aber Liebe ist und Furcht — (S. 543).

Der tragische Zwiespalt des Seins kommt hier in ihm zum erstenmal zum Ausbruch.

Auch für Offerus ist der Sinai die entscheidende Station, er ist die Kehre auch seines Weges. Zusammen mit Marut trifft er auf den Asketen Hilarion. Vor dessen Gebärde des Kreuzzeichens weicht Marut zurück: „Unser Weg wirft uns ab.“ (S. 544). Daraufhin sagt sich Offerus von Marut los: „Ich folge dem Wort, das Gewalt hat über die Gewalt.“ (ebd.). Auf die Frage an Hilarion, wie der Dienst dieses Gewaltigen sei, antwortet jener: „Wachen und Fasten“ (S. 545). Er will aber nicht sagen, *wer* der Gewaltige ist, denn: „Nicht der Herr ist not, sondern der Dienst.“ (ebd.). Offerus tritt erst wieder in VI 3 auf. Er „kommt“, und man muß annehmen, daß Jahre verstrichen sind, in denen er „Wachend und fastend . . . die Welt mit Gehorsam erfüllt“ (S. 548) hat. Dieser „Weg des Wachens und Fastens“ (vgl. S. 549) wird allerdings nicht dargestellt, nur berichtet. Er brachte aber auch für Offerus keinen Ertrag, denn „wessen Herren Dienst mir gediehen, dessen offenbart zu werden bin ich nicht gewürdigt!“ (S. 549). So kündigt er Hilarion diesen Dienst um des Dienstes willen auf. Der Asket rät ihm:

So geh hin und sei dein eigener Knecht. Jener, der du als Vollendeter sein würdest, der sei dein Herr, und als der, der du bist, dien ihm so lange, bis du zu ihm hinaufgedrungen bist und gleich ihm, ohne Gehorsam und Untertänigkeit, zu höchstem Dienst gerufen wirst. (S. 549) ³⁴⁵⁾

Das Warten auf die Berufung erscheint Offerus jedoch als „saures Werk“ (ebd.).

Hier kreuzen sich auch die Wege Offerus' und Heinrichs. Ihm nimmt Offerus die Ketten ab; nicht aus Mitleid, sondern weil er den „Weg der Ketten“ fürchtet und dennoch „bangend nach ihm begehren“ (S. 550) muß. Nur so kann er werden wie Heinrich und „das

³⁴⁵⁾ Das ist jenes „eigentliche Selbst“, das Hans Iver im Sternbild des Sirius erblickt (S. 173), dasselbe, von dem auch der alte Sedemund und Boll sprechen (vgl. oben S. 147f.)

strahlende Jenseits des abgetanen Trostes und die Gewohnheit des Seins im Sterben erraffen.“ (ebd.). Mit dem „Weg der Ketten“ will er sich selbst, seinem transzendenten Ich, dienen und den schaffen, der er sein kann. So ist die Kette Symbol der tiefsten Erniedrigung, aus der die Herrlichkeit des Selbst erstehen kann, der Kettenweg ist aber auch der Weg der „suchenden Qual in Weglosigkeit und Verlorenheit“ (S. 558).

Wiederum wird der Sinai als Drehachse deutlich: Am Schnittpunkt beider Wege hat Heinrich alle Furcht verloren, Offerus hat „Fürchten gelernt“ (S. 550); Heinrichs Kettenweg ist zu Ende, der des Offerus beginnt.

Szene VII bringt die Zentral-Episode der Offerus-Legende, integriert in Barlachs Gedankenwelt. Der Gang des Offerus über die Furt mit dem Kind auf dem Rücken, sein „schwerster und bester Weg“ (vgl. S. 557) erscheint zunächst als die lang ersehnte Berufung in den Dienst des „herrlichsten Herrn der Welt“ (S. 558) und somit als „Ankunft“ in der dialektischen Verwirklichung des Selbst:

So sei verflucht mein Selbst, vertan und verloren im Meer deiner Gewalt, die das Selbst zerbricht und erhält, entleert und erfüllt, so vergehe ich elend in mir und bleibe herrlich in dir. (S. 559)

Allein, der Weg des Offerus ist nicht zu Ende gegangen, auch dies ist nur eine Durchgangsstation ³⁴⁶). Hier gehorcht er noch der Stimme des Kindes, die ihn, als er Wolf erschlagen will, mahnt: „... liebe deine Feinde“ (S. 559). Er läßt sich widerstandslos fesseln und abführen. In Szene X dagegen jagt er Volk, Henker und Schergen auseinander und erkennt, daß „des Kindes Stimme ... vergebens gemahnt“ (S. 571) hat. Eine neue Konzeption seines Selbst und seines Dienstes hat er an dieser letzten Station des Stückes (nicht seines Weges!) entworfen: die „Gemeinschaft des Gehorsams mit seinem Widerspruch“ (S. 571). Dem entspricht zugleich der neue Entwurf seines Weges, den er Heinrich mitzugehen auffordert:

Wage mit mir den gleichen Weg, der ein Weg ist des Dienstes ohne Herrn über dir noch unter dir, noch zu deiner rechten oder linken Seite, den Weg, der kein Werk der Sohlen

³⁴⁶) Eine brillante Interpretation dieser äußerst schwierigen letzten Passagen der Offerus-Handlung gibt Meier a. a. O. S. 157ff.

mehr ist, noch der Furcht oder des Fragens und der Ungewißheit! (S. 571f.)³⁴⁷⁾

Heinrich jedoch folgt ihm nicht, sein Weg ist zu Ende, er ist in der Situation der „Ankunft“. Für Christoffer andererseits fällt der „Weg“ mit der „Ankunft“ zusammen. Sein „Auf-dem-Weg-sein“ ist in der Lage, in einem dialektischen Prozeß die Widersprüche zusammenzufassen:

Zum Preis des Gottes, der die Ungeduld schuf, damit sie in Geduld ergrüne, und der das Brot der Unzufriedenheit zu essen gibt dem, den Zufriedenheit erfüllen soll. (S. 572)

So läuft sein Weg über das Stück hinaus, während Heinrich auch formal „angekommen“ ist: ein echter Doppelschluß.

Die formalen Entsprechungen sind deutlich geworden: Die Doppelheit des „Weges“ erzwingt einen doppelten Schluß. Zum andern hat der zweifache „Weg“ seinen Ursprung in der Doppelung des Ich, die sich bei Barlach aus der inneren Widersprüchlichkeit des Menschen ergibt. Oder anders: Das sich selbst widersprechende Ich geht — im Verfolg des Wesentlich-Werdens — zweierlei „Wege“ mit zweierlei „Ankunft“. Keine der beiden Verhaltensweisen wird von Barlach bevorzugt³⁴⁸⁾, so daß er eine Synthese des Widerspruchs leistet, indem er beide in all ihren Möglichkeiten vollgültig nebeneinander bestehen läßt.

Barlachs gedankliches Kreisen um die Problematik des menschlichen Selbst hat in seiner dramatischen Formenwelt zur Folge, daß der „Weg“ in vielerlei Varianten und Komplementärgebilden („Enge“, „Aufbruch“, „Kreisen“, „Schweifen“, „Kreuzweg“, „Station“) als Motiv, als Symbol und als Formelement Gestalt gewinnt, und zwar in steigendem Maß in den drei letzten Dramen, in denen die Gedankengehalte „Ich“ (Selbst), „Werden“, „Wandlung“ etc. sich mehr und mehr in den Vordergrund schieben.

347) In diesen Worten gibt Christoffer zugleich eine Rückschau auf die Etappen seines bisherigen Weges: Werk der Sohlen — Weg der Furcht — Weg des Fragens und der Ungewißheit. Meier charakterisiert die hier von Offerus neu konzipierte Wegform: „... sein 'Weg' gibt sich als einen progressiven Überstieg des Selbst und seiner jeweiligen Situation zu erkennen. Christus ist nichts als eine Stufe der Transzendenz des Selbst. Er ist nicht die Wahrheit und das Ende des Weges.“ (Meier a. a. O. S. 158).

348) Ebenso wenig wie die Antithetik Moses/Hilarion zugunsten irgendeiner Seite entschieden wird. Heinrich bleibt es überlassen, die Synthese zu ziehen.

Der „Weg“ als formale Entsprechung eines Gehaltes und damit als Strukturelement ist nirgends mit solcher Homogenität zum Ausdruck gelangt wie bei Barlach.

6. Epische Relativierung: Bertolt Brecht

Ist schon Ernst Barlach ein dramatischer Dichter, der sich keiner der geläufigen Typologien einfügt, so trifft das noch viel mehr auf Bertolt Brecht zu. Diese Tatsache entspricht durchaus seinen eigenen Intentionen, da er die überlieferten und zeitgenössischen Formen des Dramas und Theaters ablehnte und etwas Neues an ihre Stelle zu setzen versuchte. Dies gilt allerdings für den jungen Brecht nur in beschränktem Maß, da sich seine Theorien des epischen Theaters erst nach und nach herausbilden³⁴⁹). Dementsprechend ist auch sein dramatischer Erstling „Baal“ in vielem noch der Formenwelt des Expressionismus verbunden, obwohl er inhaltlich ein Protest gegen den Geniekult der Hasenclever, Johst, Sorge etc. sein will. Im engeren Sinn ist das Stück eine direkte Reaktion auf Hanns Johsts Grabbe-Szenarium „Der Einsame“, das 1917 in Buchform erschien und am 30. März 1918 in den Münchener Kammerspielen uraufgeführt wurde. Brecht hat das gesamte Werk Johsts in einem Referat im theaterwissenschaftlichen Seminar Artur Kutschers in München im Sommersemester 1918 einer scharfen Kritik unterzogen und zugleich angekündigt, daß er zu „Der Einsame“ ein Gegenstück „Baal“ schreiben werde³⁵⁰). Es entstanden im Lauf der folgenden Jahre mehrere Fassungen, von denen die dritte, 1922 veröffentlicht, der heutigen Textausgabe, wie sie im ersten Band der „Stücke“ enthalten ist, zugrunde liegt. Daneben existieren Fassungen von 1918, 1919 und eine Berliner Bühnenfassung von 1926, die den Titel trägt: „Lebenslauf des Mannes Baal. Dramatische Biografie von Bertolt Brecht“³⁵¹). Dabei sind die ersten Fassungen noch eng mit dem anzugreifenden Original

349) Vgl. Helge Hultberg, *Die ästhetischen Anschauungen Bertolt Brechts*, Kopenhagen 1962, S. 24ff.

350) Vgl. dazu: Bertolt Brecht, *Baal*. Drei Fassungen, kritisch ediert und kommentiert von Dieter Schmidt, Frankfurt/Main 1966 (= edition suhrkamp Bd. 170), S. 190ff.

351) Die drei bisher unveröffentlichten Fassungen liegen jetzt vor, vgl. Anm. 350.

verknüpft, während der heute gültige Text in der Handlungsführung bereits selbständig ist. Der „Lebenslauf“ schließlich ist von dem ganz frühen Brecht schon deutlich abgesetzt.

Im „Baal“ der „Stücke“ ist Brechts ursprüngliche Verwandtschaft mit seinen Vorbildern Wedekind und Büchner klar zu erkennen ³⁵²), zugleich aber auch die Affinität zu den Expressionisten, denen er zwar nicht gedanklich, aber zum großen Teil formal entspricht ³⁵³).

Auch im „Baal“ ist ein Einzelner Zentrum des Dramas. Wo aber bei den Expressionisten der ekstatische Idealist die Bühne beherrscht, der sein Künstlertum als Sendung begreift und in ihr sich zu verwirklichen sucht, setzt Brecht das feiste Monstrum, den wollüstigen Schnaps-Lyriker, Wüstling und Mörder Baal, dessen rücksichtsloser, alles um ihn her vernichtender Lebenswille durch Hurerei und Perversion zum endlichen Verrecken führt. Auch Baal ist auf die Verwirklichung seines Ich bedacht, jedoch keinesfalls im Sinne einer künstlerischen oder sozialen Sendung oder gar einer metaphysisch orientierten Entelechie. Sein Ziel ist lediglich das eines rücksichtslosen Sich-Auslebens. So ist auch sein Weg nicht zielgerichtet, es ist ein richtungsloses Durchstreifen der Welt. Zumindest wird das Ende seines Weges nicht von ihm bestimmt, sondern von außen her: Der „Choral vom großen Baal“, der dem Stück vorangestellt ist, nimmt vorweg, wie Baal allmählich herunterkommt und schließlich „In den ewigen Wald zum Schlaf hinab“ (S. 9) trottet.

Das Stück ist gegliedert in 22 Bilder und den bestimmenden Choral. Baal ist in allen Szenen gegenwärtig und die beherrschende Gestalt, außer in der letzten, die als eine Art Epilog gelten kann. Genau die Hälfte der Szenen spielt im Freien. Bei allen anderen Bildern ist, mit Ausnahme des ersten ³⁵⁴), durch Fenster, Türen u. ä. der Himmel zu sehen oder aber das „Draußen“ wird durch Geräusche von

352) Vgl. Volker Klotz, *Form*, a. a. O. passim.

353) Daher ist auch Brechts Bemerkung aus dem Jahr 1954 „Die Oh-Mensch-Dramatik dieser Zeit mit ihren unrealistischen Scheinlösungen stieß den Studenten der Naturwissenschaften ab.“ (Bertolt Brecht, *Bei Durchsicht meiner ersten Stücke*, = in: *Stücke*, Berlin 1953ff., Bd. 1, S. 6) nur bedingt zutreffend. Vgl. dazu Hultberg a. a. O. S. 37 Anm.

354) Dies hat seinen Grund vermutlich darin, daß die Atmosphäre des bürgerlichen literarischen Salons Baal seinem Wesen nach nicht zugehörig ist und daher die ihm eigenen Attribute Himmel, Wolken, Regen, Wind nicht besitzen kann.

Wind und Regen hereingespielt ³⁵⁵). Nach den ersten vier Bildern ist Baal ständig unterwegs. Er kommt über Ebenen daher, sitzt unter Bäumen, im Laubdickicht, wandert seinem unaufhaltsamen Ende entgegen ³⁵⁶).

Auch in diesem Drama ist wiederum eine einzelne Szene besonders bemerkenswert. Sie trägt die Überschrift „10⁰ ö. L. von Greenwich“. Es ist die Szene nach dem Mord an Ekart und die vorletzte vor Baals Tod. Baal ist die einzige Person. Die kurze Szenenanweisung lautet: „(Wald. Baal mit Klampfe, Hände in Hosentaschen, entfernt sich.)“ (S. 93). Nach einem kurzen Monolog mit dem Schluß „Ich muß die kleine Affäre im Rücken lassen. Weiter!“ (ebd.) singt Baal die viertletzte Strophe des Chorals und „(Entfernt sich.)“ (ebd.). Es ist dies die einzige Szene im ganzen Stück, in der Baal allein, ohne Mitspieler, auftritt. Gerade hier wird eine besonders deutliche Darstellung des „Weges“ zu leisten versucht. Die ungewöhnliche Szenenüberschrift mit ihrer scheinbar präzisen geographischen Ortsangabe ³⁵⁷) tut ein übriges, die Szene hervorzuheben.

Der „Choral vom großen Baal“, der den Handlungsablauf bestimmt, zeigt deutlich, daß ein *Leben* dargestellt wird. Dies geschieht zwar in ausgewählten Situationen, die symptomatisch sind. Durch Zeitraffung, durch die Leitlinie des Chorals und nicht zuletzt durch den „Weg“ sind sie jedoch untereinander verbunden.

Der im Inhalt und in der Zeichnung der Zentralfigur angelegte Protest gegen gewisse Tendenzen in der expressionistischen Dramatik bedient sich — ohne Parodie sein zu wollen — deren äußerer Formen und erfüllt sie mit großer Konsequenz. Ein Vergleich mit Johsts Szenarium zeigt, daß das Anti-Stück Brechts die vom Inhalt her geforderte Form wesentlich treffender erfüllt als das (inhaltlich) angegrif-

355) Mit der Öffnung des Firmaments ist nach Denkler (a. a. O. passim) in Dramen wie Hasenclevers „Der Sohn“, Sorges „Der Bettler“ etc. (vgl. auch die Gefängniszene in Tollers „Wandlung“) der Bezug zum Kosmos hergestellt. Im „Baal“ ist „Himmel“ ein Leitmotiv des vorangestellten Chorals wie auch des gesamten Dramas. Ob hier eine bewußte Anspielung und negative Spiegelung vorliegt, kann nicht entschieden werden.

356) Daher ist auch nicht richtig, was Marianne Kesting, Das epische Theater. Zur Struktur des modernen Dramas, Stuttgart 1959 (= Urban-Bücher Bd. 36), S. 66 behauptet, daß die Szenen beliebig austauschbar seien; sie sind vielmehr von der durchgehenden Linie des Chorals abhängig und streben konsequent auf das Ende Baals zu, zeigen also eine Art „Entwicklung“.

357) Nur scheinbar präzise, da sich auf einem Meridian unendlich viele Punkte denken lassen.

fene Original. Damit erweist sich Brecht bereits in seinem Erstling als der geschickte Stückeschreiber. Mit „Baal“ hat sich Brecht der Form des Stationendramas bedient und durchaus eine Übereinstimmung von Inhalt und Form erzielt, obwohl der Gehalt dem der mittlerweile bekanntgewordenen Stationendramen diametral entgegengesetzt ist.

Darin deutet sich bereits an, daß die Kategorien, die hier für die Funktion des „Weges“ im Drama aufgestellt wurden, für Brecht nicht in allem zutreffend sind. Dies entspricht jedoch durchaus der Erwartung, wenn man Brecht als Neuerer zumindest der dramatischen Ausdrucksmöglichkeiten erkennt und anerkennt. Ein Blick auf das dramatische Gesamtchaffen des Autors zeigt, daß er nahezu sämtliche dramatischen Techniken seit dem mittelalterlichen Drama (dieses eingeschlossen) zur Gestaltung seiner eigenen Stücke verwendet und aber auch zum größten Teil umfunktionierte, um sie in das Gesamtgebäude seiner Dramaturgie des „epischen Theaters“ homogen einzufügen.

Dabei bedeutet „episch“ zweierlei: Einmal ist es bewußt provokativ gesetzte Vokabel, die andeuten soll, daß sein Drama sich in Gegenposition zu dem stellt, was bis dahin als „dramatisch“ galt. „Episch“ und „dramatisch“ ist zur Zeit der Entstehung von Brechts Dramentheorie immer noch ein Gegensatzpaar im literarischen Sprachgebrauch, und epische Elemente im Drama gelten trotz allem noch als Nachteil eines Werkes (zumindest in einem beträchtlichen Teil der Literaturkritik), so daß Brecht die Bezeichnung „episch“ (als nicht dramatisch im geläufigen Sinn) als provokatorisches Attribut seinen Dramen beigibt.

Zum zweiten ist „episch“ durchaus im Sinne von „erzählend“ gemeint, das heißt, daß nun auch im Drama erzählt werden soll, eine Gestaltungsform, die bis dahin — gattungspoetisch verstanden — epischen Dichtungsformen vorbehalten zu sein schien. Vielerlei Folgen ergeben sich daraus für die dramatische Darbietung ³⁵⁸). Sie müssen sich auch auf den „Weg“ auswirken, da dieser — wie festgestellt — seiner Herkunft nach epischer Natur ist. Die Folge ist eine selbstverständlichere Handhabung des „Weges“, d. h. die „Wege“ werden zu-

358) Es würde zu weit führen, sie hier darstellen zu wollen, da sie allzu vielgestaltig und zudem schon oft behandelt sind. Besonders ergiebig scheint mir dazu der Aufsatz von Andrzej Wirth, Über die stereometrische Struktur der Brechtschen Stücke (= in: Sinn und Form, Zweites Sonderheft Bertolt Brecht, Berlin 1957).

meist scheinbar unreflektiert in die Handlung mit einbezogen, die starken Gefühls- und Symbolwerte, die bei den bisher betrachteten „Weg“-Dramen beobachtet werden konnten, werden reduziert zugunsten einer verstärkten erzählerischen Logik. Alle vorhandenen Mittel der Bühne werden eingesetzt, um eine möglichst intensive „Weg“-Darstellung zu erzielen.

Aus der Fülle der Theaterstücke Brechts, in denen dies alles zutrifft, seien zwei herausgegriffen und kurz beleuchtet, die in diesem Zusammenhang besonders signifikant sind: „Der kaukasische Kreidekreis“ und „Mutter Courage und ihre Kinder“.

Vom Vorspiel abgesehen ist der „Kreidekreis“ in fünf Teile gegliedert. Davon behandelt der erste die Ereignisse im Palast des Gouverneurs und die Flucht seiner Gemahlin unter Zurücklassung des Kindes, das dann Grusche an sich nimmt. Im zweiten Teil, überschrieben „Die Flucht in die nördlichen Gebirge“, flieht Grusche vor den Panzerreitern mit dem Kind und nimmt es als ihr eigenes an. Der dritte Teil bringt Grusches Zuflucht bei ihrem feigen Bruder, ihre Verheiratung, die Begegnung mit dem aus dem Krieg heimgekehrten Verlobten Simon und schließlich die Wegnahme des Kindes durch die Panzerreiter. Danach springt die Handlung zwei Jahre zurück und es beginnt die Geschichte des Richters Azdak, wie er durch das Land zieht und sein „gezinktes Recht“ (S. 276) austeilte. Im fünften Teil schließlich vereinigen sich die beiden Handlungen in der Gerichtsszene mit der Kreidekreis-Probe. Die Grobstruktur ist damit sehr einfach und übersichtlich, aber wirkungsvoll in der Anordnung. Die Teile eins, drei und fünf sind stationär: Palast — Dorf — Palast; zwei und vier dagegen bringen je den Weg Grusches und den Weg Azdaks. Dies ergibt folgendes Schema:

Stationär — Weg — stationär — Weg — stationär.

Die beiden Hauptpersonen gehen demnach je einen Weg, bevor sie aufeinandertreffen. Die brechtsche Bühne verwendet fast alle der ihr zur Verfügung stehenden Möglichkeiten, um diese „Wege“ darzustellen.

Grusches Weg wird eingeleitet durch den Sänger, der den Vorgang episch beschreibt, noch ehe sie selbst aufgetreten ist. Der Chor der Musiker reflektiert:

In die menschenleeren Gebirge wanderte sie
Auf der Grusinischen Heerstraße wanderte sie
Sang sie ein Lied, kaufte Milch. (S. 179)

Dann erst tritt Grusche auf, „(… wandernd, auf dem Rücken in einem Sack das Kind tragend, ein Bündel in der einen, einen großen Stock in der anderen Hand.)“ (ebd.) Sie singt ihr Lied, dann *taucht* eine Bauernhütte *auf*. Es folgt die Episode des Milchkaufs und danach ein Raum- und Zeitsprung: Grusche in der Karawanserei. Am Ende dieser Szene ergänzen Sprechtext und Bewegung einander. Grusche zum Hausknecht: „Und wenn ich die Nacht durchlaufe, bin ich aus der Gefahr, denke ich. (Geht weg.)“ Dieser ruft ihr leise nach: „Halt dich rechts an der nächsten Kreuzung. (Sie verschwindet.)“ (S. 190f.) Sofort beginnt der Sänger wieder zu erzählen:

Als Grusche Vachnadze nach dem Norden ging
Gingen hinter ihr die Panzerreiter des Fürsten Kazbeki.
(S. 191)

Nun wird der Marschweg der beiden Panzerreiter dargestellt, den sie singend, plaudernd und schweigend gehen: „(Zwei Panzerreiter trotten zu Fuß auf der Heerstraße. ... Sie gehen eine Strecke schweigend weiter. ... Sie gehen weiter.)“ (S. 191ff.) Durch den Kunstgriff, daß der Weg der Verfolger gezeigt wird, ist zugleich Grusches eigener Weg gespiegelt und ihr Weiterwandern suggeriert. Danach steht Grusche nach einem Zwischengesang vor einem Bauernhof. Sie legt das Kind auf die Schwelle und eilt weg, in entgegengesetzte Richtung. Nachdem sie „(erst eine kurze Strecke gegangen)“ (S. 196) ist, begegnet sie den beiden Panzerreitern. Vor ihnen läuft sie wieder zu dem Bauernhaus; die Soldaten folgen ihr, und dort schlägt sie einen von ihnen nieder und flieht mit dem Kind.

Die folgende Wegstrecke wird von den Sängern episch überbrückt. Schließlich gelangt Grusche an den brüchigen Gletschersteg. Bevor sie ihn unter Lebensgefahr überquert, singt sie:

Tief ist der Abgrund, Sohn
Brüchig der Steg
Aber wir wählen, Sohn
Nicht unsern Weg.

Muß den Weg gehen
Den ich weiß für dich
Mußt das Brot essen
Das ich hab für dich. (S. 206f.)

Sie geht weiter und „(Der Steg bleibt zurück.)“ (S. 208)

Mit den Mitteln der „szenischen Erzählung“³⁵⁹⁾ wird hier einen ganzen „Akt“ lang ein „Weg“ dargestellt, und zwar so, daß der Schauplatz bei der Wanderung Grusches „teilweise ‚unter ihren Füßen‘ wechselt.“³⁶⁰⁾ Die Schauplätze wurden bei der Berliner Inszenierung (Premiere am 7. Oktober 1954 in der Regie von Brecht) durch die Drehbühne herangefahren, auf der die Grusche selbst wanderte.

Vom „Weg“ des Azdak, der in verschiedenen Stationen abläuft, sei nur eine kurze, aber bezeichnende Szene herausgegriffen und wiedergegeben. Die Regiebemerkungen weisen folgendes Bild aus:

(Auf der Grusinischen Heerstraße wird der Azdak von seinen Panzerreitern auf seinem Richterstuhl von Ort zu Ort getragen. Hinter ihm Schauwa, der den Galgen schleppt, und der Knecht, der den kleinen Falben führt.) (S. 270)

Dazu singt der Sänger mit seinen Musikern ein Lied, in dem folgende drei Zeilen erscheinen:

Auf Grusiniens bunten Straßen
 Gut versehn mit falschen Maßen
 Zog der Armeleuterichter, der Azdak. (ebd.)

Die Regiebemerkung darf hier keineswegs als epische Schilderung apostrophiert werden, sie ist — wie stets bei Brecht — direkte Szenenanweisung. Der epische Vorgang wird im Lied abgehandelt, das Spiel ist die Illustration dazu³⁶¹⁾. Abgesehen von der Stationenreihung der verschiedenen Gerichtsverhandlungen des Azdak wird in dieser Szene ein übriges getan, den Weg des Richters durch Grusinen während der zweijährigen „Goldenen Zeit beinah der Gerechtigkeit“ (S. 305) szenisch darzustellen.

Azdak muß, dem dramaturgischen Kalkül Brechts entsprechend, erst „aufgebaut“ werden, damit er dramatisches Gewicht und Profil bekommt. Indem nun auch er einen ganzen „Akt“ lang einen „Weg“ geht, wird er als Dramenfigur der Grusche ebenbürtig und kann mit ihr im letzten Teil des Stückes zusammentreffen. So wird das dramatische Gleichgewicht gehalten durch ein offensichtliches Arrangement

359) Vgl. Wirth a. a. O. S. 378. Er bezeichnet die „szenische Erzählung“ als „vierte literarische Gattung“ (ebd.).

360) Walter Hinck, Die Dramaturgie des späten Brecht (= Palaestra. Untersuchungen aus der deutschen und englischen Philologie und Literaturgeschichte, Bd. 229), 3. Aufl., Göttingen 1962, S. 79.

361) Vgl.: „Der Sänger hat Gewalt über die Personen, die er in seiner Erzählung formt; diese sind für ihn ein materialisiertes Produkt seiner eigenen Vorstellung.“ (Wirth a. a. O. S. 382)

des episierenden Autors bzw. des rhapsodierenden Sängers, hinter dem der Autor sich verbirgt.

Der „Weg“ Grusches könnte — wenn man die im Verlauf dieser Untersuchung erarbeiteten Kategorien anwendet — als eine Art „Leidensweg“ mit stationenhafter Reihung gedeutet werden. Dies entspricht aber mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht der Intention des Autors, der offenbar in der Hauptsache beabsichtigte, am epischen Vorgang von Grusches Wanderung die Widersprüchlichkeit ihres Charakters und ihres Verhaltens zu dem Kind zu entwickeln und dadurch eine „wahre“³⁶²⁾, von traditioneller Klischeehaftigkeit und Sentimentalität befreite Gestalt zu schaffen³⁶³⁾.

Ähnliches trifft für den „Weg“ des Azdak zu. Stil und Charakter auch dieser Gestalt werden an einer geläufigen *epischen* Situation, eben dem „Weg“, entfaltet. Hinzu kommt, daß eine dramatische Symmetrie des Azdak mit der Grusche geschaffen werden soll.

Damit zeigt sich bei Brecht eine völlig neue Verwendung des „Weg“-Elementes. Nicht mehr seine Symbolkraft wird in den Vordergrund gestellt; nicht mehr das ganze Drama ist vom „Weg“ strukturiert, sondern nur einzelne Akte oder Szenen. Er ist ein episch-dramatisches Ausdrucksmittel geworden, das, gleichgestellt mit anderen Bauelementen wie etwa Songs, Spiel im Spiel etc., je nach Bedarf im Drama eingesetzt wird und immer wieder andere und neue Funktionen erhält. Dabei wird Wert auf eine besonders sinnfällige theatralesche Darstellung gelegt.

Ähnliches läßt sich bei dem Stück „Mutter Courage und ihre Kinder“ beobachten, das nun noch kurz gestreift werden soll.

Bemerkenswert ist dabei zunächst, wie Brecht in seiner Modell-Inszenierung (Premiere am 11. Januar 1949 am Deutschen Theater in Berlin) den Beginn des Stückes in Abweichung vom vorliegenden Text im Band VII der „Stücke“ arrangierte. Die „Anmerkungen“ zum „Courage-Modell“³⁶⁴⁾ geben darüber Auskunft. Hier hat Brecht dem Stück ein Vorspiel vorangestellt, dem folgende Funktion zukommt:

362) Vgl. Wirth a. a. O. S. 386.

363) Vgl. dazu: Ein Umweg (= in: Materialien zu Brechts „Der kaukasische Kreidekreis“, zusammengestellt von Werner Hecht, Frankfurt/Main 1966, = edition suhrkamp Bd. 155, S. 25f.). Zur Quelle dieses Dialogs vgl. auch die Anm. ebd. S. 190.

364) Bertolt Brecht, Mutter Courage und ihre Kinder. Text — Aufführungen — Anmerkungen (Courage-Modell 1949), Berlin 1961.

Es soll zum Ausdruck gebracht werden, daß die Courage nicht in den Krieg „hineingezogen“ wird, sondern daß sie ihm freiwillig folgt, um mit ihm ihre Geschäfte zu machen. Dies geschieht, indem das Vorspiel einen „langen Weg in den Krieg“ ³⁶⁵⁾ zeigt. Auf der leeren Bühne rollt der Planwagen der Courage auf der gegenbewegten Drehscheibe nach vorn. Die Courage bzw. ihre beiden Söhne singen dabei die zwei Strophen des Auftrittsliedes („Geschäftsliedes“). Zwischen den Strophen entsteht eine Pause, in der der Wagen stumm rollt. „Alles deutet darauf, auch der Blick, den sie einmal zurückwirft, daß der Wagen einen langen Weg herkommt.“ ³⁶⁶⁾

Noch in einer weiteren Szene legt Brecht Wert auf eine möglichst deutliche Darstellung des „Weges“: Es ist die Episode, wo der Koch die Courage verläßt, um seine Erbschaft in Utrecht anzutreten. Brecht schreibt dazu unter der Überschrift „Der Koch macht sich auf den Weg nach Utrecht“ in den „Anmerkungen“:

„Derlei muß voll ausgespielt werden: Courage und Katrin spannen sich vor den Wagen, bewegen ihn ein paar Raddrehungen zurück, um den Bogen um das Pfarrhaus zu machen, und ziehen nach rechts ab. Der Koch kommt, noch kauend an einem Stück Brot, sieht sein Zeug, nimmt es auf und wandert mit weiten Schritten nach hinten weg. Man sieht ihn entschwinden. So sieht man: Die Wege haben sich getrennt.“ ³⁶⁷⁾

Grundgedanke des Stückes ist, daß die Courage aus all den Ge-
schehnissen, durch die sie hindurchgeht, nichts lernt und trotz dem
Furchtbaren, das sie erlebt, am Schluß immer noch im Geschäft mit
dem Krieg ihr Heil sieht und nicht merkt, „daß man eine große Sche-
re haben muß, um am Krieg seinen Schnitt zu machen.“ ³⁶⁸⁾ Bei die-

365) Unter der Überschrift „Der lange Weg in den Krieg“ steht der größte Teil der Anmerkungen zum Vorspiel im Courage-Modell a. a. O. S. 10. Dort heißt es: „Uns schien dann die Darstellung des langen Wegs, den die Händlerin führt, um in den Krieg zu kommen, genügender Hinweis auf ihre aktive und freiwillige Teilnahme am Krieg.“ (ebd.)

366) Ebd. S. 10. Walter HincK hat zu diesem Vorspiel noch einige weitere Aspekte untersucht, die wichtige Hinweise auf die Handlungsführung geben (HincK a. a. O. S. 81f.).

367) Courage-Modell, Anmerkungen a. a. O. S. 45.

368) Brecht, Stücke a. a. O. Bd. 7, S. 207. Brecht schreibt im Courage-Modell in den „Anmerkungen“ unter der Überschrift „Was eine Aufführung von 'Mutter Courage und ihre Kinder' hauptsächlich zeigen soll“: „Daß die großen Geschäfte in den Kriegen nicht von den kleinen Leuten gemacht werden. Daß der Krieg, der eine Fortführung der Geschäfte mit anderen Mitteln ist, die menschlichen

sem gedanklichen Sujet bietet sich die Kreisfigur als Mittel der Ausdeutung geradezu an. Brecht hat der Versuchung nachgegeben und das „Kreisen“ zur Grundfigur seines Dramas gemacht. Zunächst verwendet er die Technik der relativen Gleichheit der ersten und der letzten Szene. Auf der völlig leeren, hell ausgeleuchteten Bühne fährt im Vorspiel der Marketenderwagen der Courage, von den beiden Söhnen gezogen ³⁶⁹). Im letzten Bild ist es die altgewordene, ihrer Habe und all ihrer Kinder beraubte Courage, die sich mühsam mit dem Wagen vorwärtsschleppt und noch immer hofft: „Ich muß wieder in'n Handel kommen.“ (S. 200) Das bühnentechnische Mittel der Drehscheibe, die in der Modellszenierung grundsätzlich für die Fahrten mit dem Marketenderwagen benützt wird ³⁷⁰), ist sinnfälliger Ausdruck der Kreisfigur, besonders in der letzten Szene, in der die Courage gegenläufig zu der rotierenden Drehscheibe den Bühnenraum einmal umrundet: Darstellung ihres sinnlosen „Kreisens“. Das Drama verbündet sich mit der Bühne, um ein Höchstmaß an Ausdrucksintensität zu erreichen.

Eine Sonderstellung besitzt die 10. Szene. Courage und Katrin ziehen, zerlumpt und heimatlos, mit ihrem Wagen an einem Bauernhaus vorbei, aus dem eine Stimme ein Lied singt, das in den beiden Versen gipfelt:

Wohl denen, die ein Dach jetzt han

Wenn solche Schneewind wehen. (S. 187)

Das Lied ist der einzige Text der ganzen Szene. Courage und Katrin wandern stumm vorbei. Sie „(haben eingehalten, um zuzuhören, und ziehen dann weiter).“ (ebd.) Ohne direkten Hinweis wird damit durch den Gegensatz von „Hütte“ und „Weg“ ein intensiver dramatischer Ausdruck erzielt ³⁷¹). Auch Brecht hat so in sein Drama wiederum eine Szene eingebracht, deren Funktion fast ausschließlich darin besteht, einen „Weg“ möglichst deutlich darzustellen. Um die Bedeu-

Tugenden tödlich macht, auch für ihre Besitzer. Daß für die Bekämpfung des Krieges kein Opfer zu groß ist.“ (Courage-Modell, Anmerkungen a. a. O. S. 9)

369) Auch die siebte Szene spielt auf dieser leeren Bühne, und nicht von ungefähr: es ist dies der Punkt, an dem die Courage sich in einer Art Euphorie befindet, auf dem Höhepunkt ihres Wohlstands und im Vollbesitz ihrer Vitalität. Hier besingt sie den Krieg als Brotgeber (vgl. Courage-Modell, Anmerkungen a. a. O. S. 39).

370) Vgl. Courage-Modell, Anmerkungen a. a. O. S. 7.

371) Weitere Aspekte dieser Szene vermittelt Marianne Kesting, *Das epische Theater*, a. a. O. S. 81.

tung der Szene hervorzuheben, hat er ihr auch formal eine Sonderstellung gegeben.

Die Episierung des Dramas durch Brecht machte es möglich, den „Weg“ als selbstverständliches und selbständiges Element einzusetzen und als autonomen Bestandteil der dramatischen Formgebung zu verwenden. Dort, wo der „Weg“ dem dramaturgischen Kalkül entgegenkommt, kann er ohne Rücksicht auf Gattungsgesetzlichkeiten ins Drama eingefügt werden. Dabei wird vielfach auf Symbolwerte verzichtet zugunsten einer verstärkten erzählerischen Logik. Die Aktivierung der Bühneneinrichtungen für den dramatischen Ausdruck und der gleichzeitige weitgehende Verzicht auf illusionäre Elemente ermöglichen ein enges Zusammenspiel von Bühne und Drama, das nicht zuletzt dem „Weg“ seine Sonderstellung nimmt und ihn wieder (wie im Mittelalter) als homogenes Element dem Drama und dem Theater zurückgibt. Erst hier ist die Gattungsschranke, die den „Weg“ so lange und so oft als „undramatisch“ erscheinen ließ, durchbrochen und aufgehoben.

SUMME

1. Historisches Resümée

Der „Weg“ ist zu Beginn dieser Ausführungen beschrieben worden als Ausdrucksmittel des Menschen zur Darstellung seines Selbstverständnisses im Spannungsfeld der großen Komplexe „Ich“ — „Leben“ — „Welt“. Er entwickelt sich von der gegenständlich-bezeichnenden Vokabel zum sprachlichen Bild und dichterischen Symbol und schließlich zum Strukturelement poetischer Gebilde. In erster Linie zeigte sich ein Großteil epischer Werke als durch den „Weg“ strukturiert. Hier scheint der „Weg“ am ehesten dem Gattungscharakter zu entsprechen, da sich seine Rolle als Strukturelement dort geradezu selbstverständlich ergibt:

„Alles Geschehen, gelebtes und erzähltes, vollzieht sich in den Kategorien von Zeit und Raum. Daraus ergibt sich . . . eine grundsätzliche Entscheidung. Entweder er (*der Autor, Verf.*) legt das Gewicht auf die Zeit . . . Oder der Autor legt das Gewicht auf den Raum, d. h. er entfaltet die Vielheit im lokalen Hintereinander, wobei die Zeit nur eine geringe Spanne und unerhebliche Zäsuren beansprucht (Beispiel: der Reiseroman).“ ³⁷²⁾

Die räumliche Ausbreitung, eine natürliche Folge des „Weges“, ist im Drama nicht von vorneherein selbstverständlich. Die schon sehr früh erfolgte Konzentration auf den Einort verhinderte sie für lange Zeit. Die somit durch den Einort erzwungene Geschlossenheit der Handlung in der griechischen Tragödie wirkte als Vorbild und bestimmte auf Jahrhunderte hinaus die dramaturgischen Gesetzmäßigkeiten, die schließlich als gattungs-immanent verstanden wurden. Erst primitivere Bühnenformen und weniger straffe Denkweisen als die griechische erlaubten wieder eine direkte Übernahme der breiteren „epischen“ Stoffe ins Drama, und zwar in voller Plastizität des Handlungsverlaufs, ohne Beschränkung auf den einen, festumrissenen Handlungsort und ohne die Konzentration auf den dialektisch-antagonistischen Raum des Dialogs zweier oder mehrerer dramatischer Partner, wie sie im „klassischen“ Drama fast ausschließlich gepflegt

³⁷²⁾ Volker Klotz, *Durch die Wüste und so weiter. Über Karl May*, AKZENTE Bd. 9, 1962, S. 356.

wurden. So gelangte im Mittelalter die epische Stoffmasse der biblischen Berichte in voller Anschaulichkeit zur theatralischen Realisierung, allfällige „Wege“ wurden in die Darstellung sinngemäß einbezogen und dort teilweise zum Symbol gesteigert (Opfergang, Passionsweg). Die Integration von „Wegen“ in die Prozessionsform, wie sie in den frühen dramatischen Zeugnissen des Mittelalters geschieht und lange beibehalten wird, entspricht dem weitgehend noch liturgischen Charakter dieser Spiele. Mit dem Auftreten des Salvators in den Passionsspielen rückt erstmals ein Einzelner in das Zentrum des Dramas in dem Maße, daß alles um ihn herum auf ihn zugeordnet ist. Seine „Wege“ werden dementsprechend intensiv ausgestaltet. Dieses Modell wird viel später wieder aufgenommen, nur daß dann — als Folge des subjektivistischen Menschenbildes — Zentrum der Welt und des Dramas nicht mehr Gott ist, sondern das Ich.

Auch das weltliche Drama der Frühneuzeit übernimmt zum Teil ursprünglich in epischen Werken abgehandelte Stoffe in die theatralische Darstellung. Die einfache Form der Meistersingerbühne erlaubte vielfältige Ortswechsel ohne umständliche bühnentechnische Maßnahmen. Unbeeinflusst von starren Gattungsgesetzen und unbehindert von aufwendigen Bühnenkonstruktionen konnten so Autoren wie Hans Sachs die epischen Stoffe mit all ihren „Wegen“ und Raumsprüngen für das Drama einrichten und auf dem Theater realisieren (z. B. „Siegfried“, „Fortunat“ etc.)³⁷³⁾. Der an eine prominente Person gebundene Lebens- und Abenteuerbericht der epischen Vorlage ist seinem Aventiurencharakter entsprechend³⁷⁴⁾ zumeist vom „Weg“ des Helden in seiner Struktur bestimmt. Das Drama dieser Zeit übernimmt ihn, ohne den Ehrgeiz zu besitzen, eigene Gattungsgesetzlichkeiten zu entwickeln³⁷⁵⁾ und sich apodiktisch gegenüber anderen Gattungen abzugrenzen, und beläßt so der epischen Stoffmasse einen Großteil ihrer Eigenart. Es wäre jedoch falsch, daraus nun Kriterien zur Beurteilung des künstlerischen Wertes dieser Stücke zu machen. Sie sind oft mehr wirkliches Theater als manche „regelmäßig“ gebauten

373) Vgl. dazu besonders Perger, Einortsdrama, a. a. O. S. 155ff.

374) Vgl.: „Der Abenteuerroman neigt von jeher zum Raum- und Reisetypus. ... Vollends Erech, Iwain, Parzifal, Gawain machen sich auf den Weg, um Abenteuer zu bestehen. Sie heißen dort Aventiuren — lat. adventus, das sowohl Abmarsch wie Ankunft bedeutet. Das heißt: eine Bewegung im Raum auf irgendwelche Ziele hin.“ (Klotz, Durch die Wüste, a. a. O. S. 356f.)

375) Dies besonders bezüglich der Stoffwahl.

Tragödien in klassizistischer Manier, und es darf eben nicht übersehen werden, daß Dramen in erster Linie Texte für das Theater sind, die erst in der szenischen Realisierung ihre Erfüllung finden.

Zugleich mit der Wiedereinführung des festen Hintergrundes auf der Bühne halten im Drama die aristotelischen Prinzipien wiederum ihren Einzug. Erst der Einfluß Shakespeares ist in der Lage, sie zu durchbrechen und den Raum wieder zu öffnen. Der „Weg“ in dem hier verstandenen Sinn wird im Drama allerdings erst wieder wirksam, als das neue, subjektivistische Menschenbild auch in der dramatischen Form nach Ausdruck drängt. Dann wird der an das Subjekt des Gehenden gebundene „Weg“ zum Ausdrucksmittel für das „Ich“; es beginnt zu wandern und seine Individualität an der „Welt“ zu messen, sich mit ihr in einem sukzessiven Nacheinander auseinanderzusetzen. Es prüft die Welt, indem es sie „begeht“, sucht in ihr nach Dingen und Werten, die sein Streben befriedigen können oder geht in ihr als ein unglücklich Leidender einen Passionsweg auf ein schmerzliches Golgatha zu. Immer aber geschehen die Ereignisse an seinem „Weg“, sind stets auf ihn bezogen und nur da, weil er, der Gehende, sie durchmessen muß.

Zweierlei Anstöße für ein Eindringen des „Weges“ ins Drama sind somit zu erkennen: einmal vom Epischen her durch direkte Übernahme dort bereits vorhandener Strukturelemente auf „Weg“-Basis, zum andern die subjektivistische Menschensicht, die das Ich als allein auf sich gestellt begreift gegenüber einer Welt, die es im „Durchschreiten“ zu erfahren gilt. Hier provoziert überdies der innere Zusammenhang der großen Komplexe „Ich“ — „Leben“ — „Welt“ unseren einleitenden Bemerkungen entsprechend den „Weg“ als Bild, Symbol und Strukturelement.

Der exemplarische Teil dieser Arbeit versuchte, anhand von ausgewählten Beispielen aus dieser „Nebenlinie“ des deutschen Dramas Material zu erbringen und zu ordnen, zugleich aber auch Schlüsse zu ziehen, die eine phänomenologische Übersicht zulassen. Es war von vorneherein nicht beabsichtigt, einen historischen Abriß zu geben, bei dem sich — angesichts des rein formalen Charakters der Untersuchung — ohnehin ständig Wiederholungen hätten ergeben müssen. Die exemplarische Methode schien so am zweckmäßigsten zu sein.

Es stellte sich heraus, daß der „Weg“, sobald er im Drama auftaucht, eine starke formale Differenzierung erfährt und seinerseits Gegen- und Spiegelbilder zeugt, die erst in ihrer Gesamtheit den ganzen

Komplex „Weg“ ausmachen. Die nun folgende Zusammenfassung will eine kurze Phänomenologie dieser Komplexe geben und dabei auch die Bedingungen umreißen, unter denen sie gedeihen. Die bisher untersuchten Beispiele sollen dabei — neben einigen anderen — gelegentlich zur Dokumentation herangezogen werden.

2. Versuch einer Phänomenologie

Enge — Ausbruch — Aufbruch

„Die alte Hütte“, es klingt,
als rasseln Ketten!“
(Ernst Barlach, *Der Tote Tag*) ³⁷⁶⁾

Mehrfach wurde bereits die „Enge“ als Gegenpol zum „Weg“ bezeichnet. Sie ist jedoch mehr als das. Sie steht meist als Voraussetzung an seinem Anfang. Sie geht ihm voraus als negative Spiegelung; die Bewegung wird dadurch erst evident. Bindeglied zwischen den beiden extremen Komplexen ist je nachdem der „Aufbruch“ oder der „Ausbruch“, das Sich-auf-den-Weg-Machen. Häufig steht das „Weg“-Drama unter dem Entwicklungsgedanken. ³⁷⁷⁾ Ein Vergleich mit entsprechenden Werken aus dem epischen Bereich liegt nahe. Auch dort verläßt der Held zumeist seine bisherige Existenz, macht sich auf den Weg, um zu einem Ziel zu gelangen (z. B. der Verwirklichung des Ich). Perger beschreibt den Vorgang als gleichermaßen für beide Bereiche zutreffend:

„Ein Charakter entwickelt sich dadurch, daß er, von Hindernissen unabhängig gemacht, seine Keime entfalten kann. So besteht nun der Prozeß in zwei Vorgängen, Loslösung vom Bisherigen und Ausleben in geänderten Verhältnissen. Das Abstreifen der Hülle geschieht am augensichtlichsten durch eine Ortstrennung, der Jüngling entläuft der häuslichen Zucht und begibt sich auf Abenteuer. Er kann der Bevormundung nicht anders entgehen, als daß er ihr entflieht. In übertragener Bedeutung verläßt jemand seine bürgerliche Existenz, seine Rechtsanschauungen, seine bisherigen

376) Barlach, Werke Bd. 1, a. a. O. S. 92.

377) Dazu Perger: „... das Streben nach Evolution beherrscht zu sehr unser ganzes Denken, als daß es am Theater nicht auch seine Anhänger finden sollte.“ (Perger, *Einortsdrama*, a. a. O. S. 198)

Ehrbegriffe, um einem vermeintlich höheren Ziel nachzujagen.“³⁷⁸⁾

„Enge“ kann also vielerlei bedeuten: die Bindungen der Konvention, die Fesseln des eigenen Ich, die Gleichförmigkeit eines ereignislosen Daseins, das Lastende einer lokalen Umgebung oder persönlicher Verantwortung. Gewöhnlich hindert die „Enge“ das Ich daran, sein eigentliches „Wesen“ zu entfalten.

Oft wird die „Enge“ als Ausgangspunkt des „Weges“ zum Thema der ersten Szene eines Dramas. (Kaiser, „Von morgens bis mitternachts“; Toller, „Die Wandlung“ etc.). Dabei wird zuweilen eine anschauliche Raumsymbolik zur sinnfälligen Darstellung der „Enge“ angewendet (Goethe, „Faust“; Barlach, „Der Graf von Ratzeburg“). Eine Reihe von Dramen hat die „Enge“ geradezu im ganzen zum Thema. Sie münden gewöhnlich in einen „Ausbruch“ ein, der das Drama selbst nur als Vorbereitung für diesen Schluß erscheinen läßt (Ibsen, „Ein Puppenheim“; ds., „John Gabriel Borkman“; auch Barlach, „Der Tote Tag“).

„Ausbruch“ leitet als gewaltsames Durchbrechen der „Enge“ einen „Weg“ ein, dessen Verlauf und Ziel dem Protagonisten unbekannt sind. Die Intention des Helden geht zunächst dahin, der „Enge“ zu entfliehen, sie mit etwas anderem, gleich was, zu vertauschen. Bisweilen wandelt sich das blinde „Davonlaufen“ in einen zielbewußten „Weg“, in ein suchendes und planendes Gehen (Kaiser, „Von morgens bis mitternachts“; Toller, „Die Wandlung“; Barlach, „Der Graf von Ratzeburg“).

Als Gegenstück zum „Ausbruch“ ist der „Aufbruch“ ein planvolles, intellektuell fundiertes Sich-auf-den-Weg-machen. Wenn auch das Ziel nicht immer von vorneherein klar ist, so aber doch die Bedingungen, die es erfüllen muß, so daß sich der dem „Aufbruch“ folgende „Weg“ als Suchen und Prüfen gestaltet (Goethe, „Faust“).

378) Perger, Einortsdrama, a. a. O. S. 201. Perger beachtet allerdings die expressionistischen Dramen nur oberflächlich. Er beschäftigt sich fast ausschließlich mit Kaisers „Von morgens bis mitternachts“, das er als Modell setzt.

Weg — Station — Empor

„Alle Wege führen aus der Welt in die Welt, Sternschein erleuchtet aller Wege Lauf und aller Dinge Anfang und Ende.“

(Ernst Barlach, *Der Graf von Ratzeburg*) ³⁷⁹⁾

Zwischen „Aufbruch“ und „Ankunft“ spannt sich der „Weg“ als Medium des Wanderns. Mühevoll ist das Los dessen, der „aufgebrochen“ ist. Hindernisse stellen sich ihm in den Weg, die nacheinander überwunden werden müssen. Als Lohn winkt das ferne Ziel, auf das es zuzugehen gilt. Bisweilen ist das Wandern allein schon Zweck des „Weges“. Dann ist es Bild und Symbol zugleich für die Existenz an sich, „das Leben“ (z. B. Strindberg; Brecht, „Baal“). Je nach der Einstellung gegenüber dem Leben wird ein solcher „Lebensweg“ sich gestalten als Leidensweg, Bußweg, Pilgerwanderung oder als bloßes Sich-treiben-lassen.

Ein „Weg“ mit gesetztem Ziel wird immer auf das Ziel hin, auf eine endgültige „Ankunft“ gerichtet sein. Prüfungen markieren die einzelnen Etappen eines solchen Weges; einmal in dem Sinn, daß der Gehende die Dinge und Situationen, denen er begegnet, prüft, ob sie seinen Ansprüchen genügen können, zum andern so, daß der Wanderer in Situationen hineingezogen wird, die ihn prüfen sollen, seine Entwicklung befördern oder seine Würdigkeit erweisen sollen (Bekker, „Das letzte Gericht“; Ibsen, „Brand“). Dabei werden oft ganze Bereiche, Weltenkreise (z. B. „Macht“, „Liebe“) durchmessen, an denen sich der Gehende bewähren oder emporläutern soll, gleich ob er sie nun besteht oder an ihnen scheitert (Werfel, „Spiegelmensch“; z. T. auch Goethe, „Faust“).

Immer aber ist der „Weg“ an das Subjekt des Gehenden, an den Einzelnen, gebunden. Auf ihn ist dementsprechend das ganze Drama hingeordnet. Da ist zumeist kein Platz für vielstimmige Orchestrierung des dramatischen Geschehens, die Bewegung geht im allgemeinen linear, einlinig vonstatten, der Ablauf der Ereignisse ist gewöhnlich ein sukzessives Nacheinander. Oftmals erinnert die Gleichförmigkeit der Episoden an die Revue, nur daß beim „Weg“ das Verfahren umgekehrt wird: Wo dort dem Helden die Personen und Situationen

379) Barlach, Werke Bd. 1, a. a. O. S. 557.

nacheinander vorgeführt werden, sucht er sie hier selbst auf und „begeht“, „durchläuft“ sie ³⁸⁰).

Der Reihencharakter der Handlung und die Beziehung auf ein zentrales Subjekt hin erlauben nicht mehr die Akteinteilung der klassischen Dramenformen. Wo sie trotzdem beibehalten wird, erscheint sie als überflüssiges Relikt, das seine einstigen Funktionen eingebüßt hat und den tatsächlichen dramaturgischen Gegebenheiten nicht entspricht (Hasenclever, „Der Sohn“; Kornfeld, „Die Verführung“; Sorge, „Der Bettler“).

Der Dramatiker muß als Bühnendichter darauf bedacht sein, seine Intentionen nicht nur im poetischen Wort, sondern auch in der szenischen Gebärde Gestalt werden zu lassen. Sofern er den „Weg“ als zentrales Symbol und erst recht als Strukturelement in seinem Drama verwendet, wird er es gewöhnlich nicht versäumen, ihn auch szenisch darzustellen, obwohl die Dekorationsbühne seine Möglichkeiten einschränkt ³⁸¹). In einer ganzen Reihe der hier betrachteten Dramen konnten so immer wieder Szenen aufgefunden werden, deren hauptsächlichster dramaturgischer Zweck in der theatralischen Darstellung des „Weges“ bestand.

Der Theaterdichter schöpft mitunter alle seine Möglichkeiten aus, den „Weg“ sinnfällig auf die Bühne zu bringen, d. h., er läßt ihn bis in Dekoration, Requisit und Kostüm hinein wirken. So trifft man oft den Helden in Wanderkleidung an (Strindberg, „Nach Damaskus“; Toller, „Die Wandlung“ etc.), bisweilen markieren Wegweiser die Szene (Strindberg, „Die große Landstraße“; Brecht, „Baal“; ds., „Schweyk im zweiten Weltkrieg“). In Barlachs Dramen „Der Tote Tag“ und „Der Graf von Ratzeburg“ spielt der Wanderstab eine bedeutende Rolle, im „Faust“ nicht minder Mephistos Zaubermantel, der Schlüssel, der Faust zu den Müttern führt, und der Kentaur Chiron, als Medium des „Weges“. Auch der Bühnenraum wird selbstver-

380) Die auffallend häufige Verwendung der Revue in den Stationendramen (z. B. Kaiser, „Von morgens bis mitternachts“; Toller, „Die Wandlung“; Becker, „Das letzte Gericht“; aber auch Goethe, „Faust“) findet ihre Erklärung in einer einfachen Abkürzung des Verfahrens. Um zu vermeiden, daß der Weg des Helden die abenteuerlichsten Windungen beschreibt und damit die szenische Darstellung wesentlich erschweren und die Form sprengen würde, führt man dem Helden verschiedene Reihungen direkt vor.

381) Erst neuere Bühnentechniken haben hier wesentliche Verbesserungen gebracht wie Drehbühne, Rundhorizont, Hintergrundprojektion, Laufendes Band (zum letzteren vgl. Anhang).

ständig in den Dienst des „Weges“ gestellt, so ist etwa eine der bevorzugten Szeneneinrichtungen die „Landstraße“ (Strindberg, „Nach Damaskus“; ds., „Die große Landstraße“; Becker, „Das letzte Gericht“; Brecht, „Baal“; ds., „Der kaukasische Kreidekreis“; ds., „Mutter Courage und ihre Kinder“).

In diesen Zusammenhang gehört das „Wegkreuz“³⁸²⁾, also das Zusammentreffen oder Auseinanderlaufen zweier oder mehrerer Wege. „Ort der Begegnung“ und „Ort der Entscheidung“ sind die beiden symbolischen Bedeutungen, die es tragen kann. Bereits das Zusammentreffen der drei „Weisen aus dem Morgenland“ vor dem Hochaltar in den Magierspielen nützt diese Möglichkeit aus. In der zweiten Bedeutung ist die Tradition des Herakles-Mythos noch lebendig³⁸³⁾, die aber ihrerseits wiederum aus der inneren Übereinstimmung von Sachverhalt und Bild ihre Tragfähigkeit bezieht. Strindbergs „Die große Landstraße“ beginnt mit einem solchen Wegkreuz-Bild, besonders aber bevorzugt Barlach seinen Symbolgehalt. In Kules Lebensbericht spielt das Wegkreuz eine Rolle³⁸⁴⁾, in dem Kasperlspiel im „Findling“ sagt Tobias: „So steht Kasper am Kreuzweg und zweifelt. Gib ihm einen Fingerzeig auf den rechten Weg.“³⁸⁵⁾ und Boll berichtet von sich: „Stieß ich mit der Nase beim Kreuzweg an die Ecke, stieß an und verlor einen Augenblick die Richtung, war konfus geworden? Na, es ging noch gut, und so bin ich wieder auf der wohlbekannten Straße.“³⁸⁶⁾ Auch Ibsens Brand befindet sich in der Situation der Entscheidung, die im Wegkreuz gedeutet wird:

382) Die geläufigere Bezeichnung dafür ist „Kreuzweg“, wurde hier jedoch, um Verwechslungen mit dem Kreuzweg der Passion zu vermeiden, durch das deutlichere „Wegkreuz“ ersetzt.

383) Vgl. oben Anm. 23.

384) Vgl. oben S. 149.

385) Barlach, Werke Bd. 1, a. a. O. S. 295.

386) Barlach, Werke Bd. 1, a. a. O. S. 398. Auch in dem Roman „Der gestohlene Mond“ findet sich ein wichtiger Hinweis: „Zum Beispiel gerät es einem Menschen, wie wir gesehen haben, oft zum lächerlichen Anschein, wenn er am Kreuzweg beim Wegweiser steht und gafft und wohl eine Sekunde zu lange gafft, so daß er schließlich keinen der Wege wählt, die alle Leute mit ihren Beinen betrampeln, sondern richtet sich nach dem Wind oder Vogelflug oder trifft sonst eine Wahl.“ (Barlach, Werke Bd. 3, a. a. O. S. 493)

Agnes: Es ist Zeit; wir wollen gehn.
 (Brand starrt sie an:) Welchen Weg?
 (Zeigt zuerst auf die Gartenpforte, dann auf die Haustür)
 Den? — Oder den? ³⁸⁷⁾

Die Handlung eines Dramas kann sich im allgemeinen nicht in einem „Weg“ erschöpfen. Es muß Ereignisse aufweisen, die sich nicht „im Vorbeigehen“ erledigen lassen. So wird also der „Weg“ immer wieder unterbrochen, es wird angehalten, gemessen und geprüft. Die *Stationen* sind diese Handlungselemente, und ihre am „Weg“ aufgereichte sukzessive Ordnung ist das wirkliche, inhaltlich und formal stimmige Einteilungsprinzip des „Weg“-Dramas. Das System der Stationenordnung ist zu verfolgen von den Kirchenraumspielen über die Passionsspiele bis hin zu den Stationendramen des Expressionismus. Die Strukturierung dieser Einheiten ist ebenfalls teilweise vom „Weg“ bestimmt: Sofern der Held nicht sofort auftritt, ist alles, was bis zu seinem Erscheinen geschieht, nur Vorbereitung auf sein Kommen. Der Eindruck der Bewegung wird verstärkt, wenn die vorhergehende Station schloß mit einem Abtreten, einem „Weitergehen“ des Helden.

Mehrfach verwendet auch der Autor des „Weg“-Dramas „Vorstellungen des allgemeinen Bewußtseins, dem das Wertvolle oben, das Wertlose unten ist, das den Himmel über sich und die Hölle unter sich weiß, und für das ein Emporstreben sittliche Vervollkommenung bedeutet.“ ³⁸⁸⁾ Die alte Raumordnung bleibt in einem großen Teil der „Weg“-Dramen erhalten. Fausts Dictum scheint sich hier zu bestätigen:

Doch ist es jedem eingeboren,

Daß sein Gefühl hinauf und vorwärts dringt ... (v. 1092f.)
 Der „Weg nach oben“, das „Empor“, der „steile Pfad der Tugend“ ist bestimmt durch diese allgemeine Raumvorstellung. Immer ist das „Empor“ mit einem mühseligen Weg zum erstrebenswerten Ziel verbunden. Die angeführten Beispiele haben das deutlich gezeigt, es braucht nur erinnert zu werden an Goethes „Faust“, Ibsens „Brand“, „Peer Gynt“, „John Gabriel Borkman“ ³⁸⁹⁾, Tollers „Wandlung“ etc.

³⁸⁷⁾ Ibsen, Brand, Werke a. a. O. Bd. 2, S. 324. Man denke an die vielen Berichte, nach denen Teufelsbeschwörungen an Wegkreuzen stattfinden. Vgl. auch die Szene im „Urfaust“, siehe oben Anm. 181.

³⁸⁸⁾ Klotz, Durch die Wüste, a. a. O. S. 359.

³⁸⁹⁾ Bei Ibsen durchzieht das 'Empor' das gesamte dramatische Schaffen, vgl. Farinelli a. a. O. S. 105ff.

In diesen Zusammenhang gehört auch der „Weg nach Golgatha“, der als „Kreuzweg“, wie gezeigt wurde, eine ganze Reihe von Dramen formal konstituiert (vgl. Strindberg, „Nach Damaskus“; Barlach, „Die gute Zeit“).

Schweifen

„Nur zickzack geht gewöhnlich unser Lauf.
(Goethe, Faust. v. 3862f.)
Ei! Ei! Er denkt's den Menschen nachzuahmen.“

Die gedankliche Herkunft und die Tradition des sprachlichen Bildes, die dieser Modifikation des „Weges“ zugrunde liegen, sind vom frühen Griechentum bis heute zu verfolgen. Dort wurde bereits mit dem Wort *σκόλιος* das Krumme, Gedrechselte, Disharmonische bezeichnet und damit — für das damalige ästhetische und moralische Empfinden — zugleich das Schlechte, Verwerfliche, ja Kriminelle. In unserer Wendung „krumme Wege gehen“ hat sich ein Teil dieser Bedeutung noch erhalten. Eine in diesem Zusammenhang beachtliche Regieanweisung findet sich im Donaueschinger Passionsspiel:

(In dissem so die Juden also ze rat werden, so gat
Judas vmb her schweiffen vnd gat in tempel.)³⁹⁰)
und eine weitere im Alsfelder Spiel:

(Maria plangit et circuit crucem et vadit hinc inde)³⁹¹)
Zweierlei seelische Zustände werden hier unter der gleichen „Weg“-Figur gedeutet: die abgrundtiefe existenzielle Verzweiflung des Judas und der Schmerz und die Ratlosigkeit der Maria Magdalena.

Der Verzweiflung und Ratlosigkeit entspricht auch Ivers „Schweifen“ in Barlachs „Der arme Vetter“, der dann nur noch den vertikalen Ausweg im Selbstmord sieht. Ähnliches gilt in Tollers „Wandlung“ für Friedrichs Selbstidentifikation mit Ahasver, dem Urbild des „Schweifenden“, dem Ewigen Juden³⁹²).

390) So in: Eduard Hartl (Hg.), *Das Drama des Mittelalters*, Bd. 1, 2 und 4 (= *Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen*), Leipzig 1937–42, Bd. 4, 1942, S. 90–258, Zeile 1690 ab. Eduard Hartl kommentiert: „... diese äußerlich sichtbare Planlosigkeit ist ein Spiegelbild der inneren Zerrissenheit des Judas.“ (ebd. S. 62)

391) So in: Christian Wilhelm Michael Grein (Hg.): *Alsfelder Passionspiel*, Cassel 1874, Zeile 6395ab.

392) Vgl. auch den „Helden“ Beckmann des Nachexpressionisten Wolfgang Borchert in „Draußen vor der Tür“.

Auch das „Suchen“ kann in dieser Form des „Weges“ Ausdruck finden, so z. B. Fausts „Schweifen“ über die Pharsalischen Felder auf der Suche nach Helena, die Suche des Moses nach den steinernen Tafeln des Gesetzes in Barlachs „Graf von Ratzeburg“. Dem „Schweifen“ wird gelegentlich als Gegenspiegelung das „Beharren“ gegenübergestellt: Moses/Hilarion; Chiron/Manto. Für das „Schweifen“ des Moses wie auch Heinrichs gebraucht Barlach im „Grafen von Ratzeburg“ die Formel „hin und her, her und hin“³⁹³⁾ und will damit die Ziellosigkeit, das Gehen ohne Konzeption einer Richtung, ohne Blick auf eine „Ankunft“ hin, umschreiben.

So ist die spezifische Wegform „Schweifen“ vor allem zu verstehen als Ausdruck einer Instabilität der Gefühle: als Ratlosigkeit, Ver zweiflung, Richtungslosigkeit.

Kreisen

„Hin und zurück, 's ist der gleiche Weg;
Hinaus und hinein, 's ist der gleiche Steg. —“
(Henrik Ibsen, Peer Gynt)³⁹⁴⁾

Die Haupteigenschaft der geometrischen Linie „Kreis“, daß sie in sich selbst zurückkehrt, kann zu vielerlei Überlegungen Anlaß bieten und reizt nicht zuletzt den Dramatiker, sich ihrer zu bedienen und, indem er den „Kreis“ als Strukturelement einem Drama zugrunde legt, eine Übereinstimmung zwischen Form und spezifischem Gehalt zu schaffen. So kann das „Kreisen“ Ausdruck der Sinnlosigkeit sein, des Eingesperrtseins in einen automatischen Ablauf, aber auch des totalen Solipsismus, wenn der Protagonist nämlich sich „um sich selbst dreht“³⁹⁵⁾.

Zweierlei Voraussetzungen bestehen somit für das „Kreisen“: die Verhältnisse der Umwelt, durch deren Unveränderlichkeit der Held in einen Kreislauf hineingezwungen wird, oder aber die Befindlichkeit des Helden selbst, der, unfähig, über sein Ich hinauszublicken, in

393) Siehe oben Anm. 333.

394) Ibsen, Peer Gynt, Wedae, Bd. 2, a. a. O. S. 558.

395) Entschieden muß die Konzeption von Klotz abgelehnt werden, die viel zu vage ist und zudem lediglich ein 'Kreisen' der Handlung um den offenbar als *unbewegt* im Mittelpunkt *stehend* gedachten Protagonisten zuläßt (vgl. Klotz, Form, a. a. O. S. 110).

der Kreisfigur verharren muß³⁹⁶). Thematisch wie auch formal ist diese Figur gerade für den Dichter des „Weg“-Dramas von höchstem Reiz. Sie wird daher dementsprechend oft eingesetzt. Die dramaturgischen Möglichkeiten im „Weg“-Drama, den Eindruck des „Kreisens“ hervorzurufen, sind weit gespannt. Eine regelmäßig wiederkehrende Abfolge der Szenen ist nur eine davon (Kaiser, „Nebeneinander“). Am beliebtesten ist folgende Anordnung: Das Szenenbild der letzten Szene eines Dramas entspricht dem der ersten. Dadurch wird ein Zurückbiegen der Handlung und des „Weges“ in sich selbst suggeriert (Strindberg, „Nach Damaskus“, wenngleich dort der Gesamtverlauf der Handlung eher einer parabolischen Kurve vergleichbar wäre). Kleine Veränderungen im Dekor und im Habitus des Protagonisten weisen auf verstrichene Zeit hin und auf Verschleiß des Helden durch die Mühseligkeiten des gegangenen Weges (Lauckner, „Der Sturz des Apostels Paulus“; Brecht, „Mutter Courage und ihre Kinder“).

Die Rückkehr zum Ausgangspunkt kann aber auch andere Bedeutungen haben, dann nämlich, wenn sich der Held an dem gegangenen „Weg“ geändert hat: Wohl sind die Umstände gleich geblieben, der Held hat sich jedoch emporgeläutert, er steht auf einer höheren Ebene und dem Beginn als ein Gewandelter gegenüber, ist somit aus der Kreisfigur herausgetreten. Die Gleichheit des Schluß- und des Anfangsbildes unterstreicht so die Wandlung des Helden, der vergleichsweise in einer „Spirale“ gegangen ist (Heinrich in Barlachs „Der Graf von Ratzeburg“, Thamal in Werfels „Spiegelmensch“).

Eines der bedeutendsten Beispiele für das „Kreisen“ ist Brechts „Mutter Courage und ihre Kinder“. Dieses ganz von der Bühne her konzipierte Stück setzt dann die Drehscheibe als autonomes poetisches Ausdrucksmittel zur Darstellung des durch den Inhalt geradezu geforderten „Kreisens“ ein.

396) Vgl.: „Zehnmal habe ich mich im Kreis um meine eigene Sonne gedreht...“ (Becker, Das letzte Gericht, a. a. O. S. 9).

Ankunft — Ziel

„... ins gelobte Land, ins Land der ruhenden Füße, des gestillten Trachtens, des gestorbenen Vorwitzes.“
(Ernst Barlach, „Der Graf von Ratzeburg“) ³⁹⁷⁾

Das Ende des „Weges“ ist markiert durch die „Ankunft“. Der Begriff ist zunächst wertfrei und gibt noch keinen Aufschluß darüber, ob das, was der Gehende am Ende seines „Weges“ vorfindet, auch dem entspricht, was er sich bei seinem „Aufbruch“ erwartet hat. „Ankunft“ bedeutet vorerst nur das Abbrechen der im Stück verfolgten Bewegung. Bisweilen folgt der „Ankunft“ ein neuer „Aufbruch“. Im Innern des Stückes ist dies der Fall dann, wenn der „Weg“ nur scheinbar beendet ist, wenn das Erreichte sich als nicht tragfähig erweist (Goethe, „Faust“; Toller, „Die Wandlung“). Steht der neue „Aufbruch“ am Schluß des Stückes, dann weist er oftmals über das im Drama selbst Darstellbare hinaus auf teils metaphysische, teils soziale Überbauten (Goethe, „Faust“; Kaiser, „Von morgens bis mitternachts“; ds., „Hölle Weg Erde“; Toller, „Die Wandlung“; Barlach, „Der arme Vetter“; ds., „Der Graf von Ratzeburg“). Der Charakter der „Ankunft“ entscheidet somit über geschlossenen oder offenen Schluß eines „Weg“-Dramas.

„Ziel“ unterscheidet sich von „Ankunft“ durch seine profilierten Umrisse. Nie kann das „Ziel“ eine zufällige Beendigung der Bewegung sein, der „Weg“ ist vielmehr auf es hin gerichtet und daher erst zu Ende, wenn auch das „Ziel“ erreicht ist. Häufig steht aus diesem Grunde der Begriff „Ziel“ im Zusammenhang mit dem Erproben der verschiedenen Schichten und Aspekte der Wirklichkeit, aus dem bekanntermaßen eine Stationenreihung entstehen kann. Erst jene Station, die den gesetzten Bedingungen ohne Abstrich entspricht, kann als „Ziel“ anerkannt werden. Bisweilen besteht ein Teil des Dramas aus dem Suchen nach der Erkenntnis des „Ziels“ (Toller, „Die Wandlung“; Barlach, „Die gute Zeit“; ds., „Der Graf von Ratzeburg“), ein zweiter aus dem Überwinden der Hindernisse, die sich vor dem Erreichen des Zieles dem Wanderer noch in den Weg stellen. Die „Suche“ spielt demnach ebenfalls eine bedeutende Rolle am Weg zum Ziel. Es erreicht zu haben, ist Ende der „suchenden Qual in Weglosig-

397) Barlach, Werke Bd. 1, a. a. O. S. 551.

keit und Verlorenheit“³⁹⁸). „Ziel“ ist somit immer auch zugleich „Ankunft“, die sich dadurch als der umfassendere Begriff erweist. Mit Erreichen des „Ziels“ ist ein „Weg“-Drama stets geschlossen (z. B. Strindberg, „Nach Damaskus“ III; Barlach, „Die gute Zeit“; Werfel, „Spiegelmensch“)³⁹⁹), oder umgekehrt: Ein geöffneter Schluß zeigt, daß das „Ziel“ innerhalb des Dramas nicht erreicht wurde oder nicht erreicht werden sollte.

Der „Weg“ schien zunächst — das war jahrhundertlang die herrschende Meinung — rein dem epischen Bereich zugeordnet zu sein. Sein Eindringen ins Drama hat jedoch eine große Anzahl von Dramen zu konstituieren vermocht, deren eigentümliche Thematik in keiner der traditionellen Dramenformen formal gültig zum Ausdruck hätte kommen können. Andererseits hat sich der „Weg“ innerhalb der entsprechenden Dramen selbst sublimiert und spezifiziert und somit eine kohärente Formenwelt geschaffen, die differenzierteste inhaltliche Gegebenheiten formal stimmig darzustellen in der Lage ist.

Die strenge Gattungspoetik ist darin widerlegt und als irrelevant gekennzeichnet.

ANHANG

Das Laufende Band: Piscator

Eine der bedeutendsten und für die Bühnengeschichte dieses Jahrhunderts entscheidenden Persönlichkeiten ist Erwin Piscator. Die Einführung moderner technischer Mittel in den bühnentechnischen Apparat ist nach Reinhardt hauptsächlich sein Verdienst. Das „Laufende Band“ erfand er, um die epische Bewegtheit in der Dramatisierung eines Romans nach seiner Art so sinnfällig wie möglich darzustellen. Jaroslav Hašeks Roman „Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk während des Weltkrieges“ sollte nach dem Mißerfolg der Dramatisierung durch Max Brod und Hans Reimann von Piscators eigenem Team für die Bühne bearbeitet werden. Piscator schreibt dazu:

398) Barlach, *Der Graf von Ratzeburg*, Werke Bd. 1, a. a. O. S. 558.

399) Eine Ausnahme bilden die Doppelschlüsse, z. B. Barlach, „Der Graf von Ratzeburg“, wo aber zwei Wanderer unterwegs sind. Heinrich erreicht sein Ziel, Offerus wandert weiter. (Dazu muß allerdings bemerkt werden, daß nach Barlachs Dialektik Offerus sein Ziel im Weg selbst erkennt.)

„Zum erstenmal lag vor uns nicht ein Stück, das gut oder schlecht, sprachlich oder szenisch gefaßt oder nicht, immerhin der Form des Theaters Rechnung trug, sondern ein Roman. Und zwar ein Roman, in dem trotz der Passivität der Hauptfigur alles auf Bewegung eingestellt ist; Schwejk wird transportiert — zum Gefängnis, vom Gefängnis — Schwejk begleitet den Kuraten auf seinen Wegen zur Messe, Schwejk wird im Rollstuhl zur Musterung gefahren, er wird im Eisenbahnzug zur Front geschafft, er marschiert tagelang, um sein Regiment zu suchen, kurz, um ihn ist eine ständige Bewegung, alles ist dauernd im Fluß. Großartig, wie in dieser Bewegtheit des epischen Stoffes die ganze Rastlosigkeit des Krieges zum Ausdruck kommt.“⁴⁰⁰⁾

Somit bezeichnet also Piscator selbst die „Bewegtheit“ als Kennzeichen des epischen Stoffes und richtet als Theatermann seine Bühne nach den Forderungen dieses neuen Stoffes ein: er erfindet das Laufende Band. Man kann in diesem theatergeschichtlichen Vorgang ein glückliches Zusammentreffen von Umständen sehen, von persönlichem Genie und Zeitgegebenheiten, kann aber auch eine konsequente Erfüllung erkennen.

Auch Felix Gasbarra, einer der Mitarbeiter Piscators, bringt die Erfindung des Laufenden Bandes mit der Bewegtheit der epischen Vorlage in Zusammenhang:

„Es erschien unmöglich, den epischen Ablauf des Stoffes mit den alten Mitteln des Theaters zu bewältigen. Auf dem unbeweglichen Bühnenboden mußte man immer wieder zu einer Zerreißung der Hašek'schen Vorgänge in Einzelszenen gelangen, was dem Charakter des Romans durchaus widersprach. Diese Unmöglichkeit überwand Piscator, indem er den stehenden Bühnenboden in einen rollenden verwandelte. Mit einem sicheren Griff fand er das dem epischen Ablauf des Romans entsprechende Bühnenmittel: das laufende Band.“⁴⁰¹⁾

Die Idee des Laufenden Bandes blieb nicht Regieeinfall für ein Stück, bei dem es gerade notwendig war. Das Requisit wurde beibehalten und von Piscator in weiteren Inszenierungen verwendet: „Rivalen“ von Anderson-Stallings z. B. bringt als Schluß einen Marsch der Soldaten auf dem Laufenden Band zurück zur Front. Piscator dazu: „... ich wollte im Schluß das Hoffnungslose, Unabänderliche,

400) Erwin Piscator, Das Politische Theater, Reinbek 1963, S. 181.

401) Zitiert bei Piscator, ebd., S. 184.

Würgende eines solchen Marsches . . . zum Ausdruck bringen.“⁴⁰²⁾
Auch in Walter Mehrings „Der Kaufmann von Berlin“ verwendet Piscator das Laufende Band:

„Auf den Bändern wanderte Kaftan durch Berlin, wie seinerzeit Schwejk nach Budweis, die Drehscheibe, mit den Bändern kombiniert, brachte die Straßen Berlins heran . . .“⁴⁰³⁾

Piscators Arbeit am „Schwejk“ ist sicherlich mit einer der Gründe für die spätere Entstehung von Brechts „Schweyk im zweiten Weltkrieg“. Brecht hat an der Arbeit zwar nicht aktiv, aber als Zuschauer teilgenommen:

„Brecht sah all dem mit einem undefinierbaren Grinsen von draußen durchs offene Fenster zu.“⁴⁰⁴⁾

Vor allem interessierte ihn der Marsch Schwejks nach Budweis:

„. . . und besonders Brecht trug das Seinige durch lange dozierende Ausführungen über ‚die Schleife‘ bei, von der wir lange nicht wußten, was er damit meinte, bis wir dahinterkamen, daß er von dem Marsch Schwejks nach Budweis sprach.“⁴⁰⁵⁾

Ganz ohne Zweifel ist die letzte Szene von Brechts Schweyk-Drama im Zusammenhang mit diesen Episoden zu sehen⁴⁰⁶⁾.

402) Piscator ebd., S. 227.

403) Piscator ebd., S. 237.

404) Piscator ebd., S. 181.

405) Piscator ebd., S. 181.

406) Brecht hat die Einrichtung des Laufenden Bandes einige Male verwendet, sich zumeist aber der Drehbühne zur Darstellung von „Wegen“ bedient.

LITERATURVERZEICHNIS

VORBEMERKUNG:

Bei verschiedenen Ausgaben ein und desselben Textes wurde die Ausgabe, nach der zitiert wird, mit (*) gekennzeichnet. Bei mehreren Werken *eines* Autors (besonders im Teil "Sekundärliteratur") steht die Sigle, unter der der jeweilige Titel zitiert wird, im Literaturverzeichnis in Paranthese und Anführungszeichen. Zitate aus den Dramen, die im Text über längere, Passagen hinweg behandelt wurden, erhielten als bibliographischen Hinweis lediglich die Seitenzahl der verwendeten Ausgabe. Dies gilt auch für solche Dramen, die mit anderen zusammen in einem Sammelband erschienen sind. So werden z. B. Stellen aus Ernst Barlach, "Der Graf von Ratzeburg" lediglich mit der Seitenzahl aus dem 1. Band der "Werke" zitiert. Längere Passagen aus den entsprechenden Dramen wurden eingerückt und *ohne* Anführungszeichen wiedergegeben. Szenenbemerkungen wurden (außer bei den meisten Zitaten aus mittelalterlichen Spielen) grundsätzlich in Parenthesen gesetzt.

Aus vielerlei Gründen konnte Literatur, die nach Fertigstellung der Arbeit bis zur Drucklegung zum Thema erschienen ist, nicht mehr berücksichtigt werden.

1. PRIMÄRLITERATUR:

Barlach, Ernst: Das dichterische Werk in drei Bänden. München 1956—58. ("Werke")

Barlach, Ernst: Leben und Werk in seinen Briefen. Hgg. von Friedrich Droß. München 1952. ("Briefe")

Barlach, Ernst: Frühe und späte Briefe. Hgg. von Paul Schurek und Hugo Sieker. Hamburg 1962.

Becker, Julius Maria: Das letzte Gericht. Eine Passion in vierzehn Stationen. Berlin 1919.

Borchert, Wolfgang: Das Gesamtwerk. Mit einem biographischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz. Hamburg, Stuttgart, Berlin, Baden-Baden 1949.

Brecht, Bertolt: Stücke. Berlin 1953ff.

Brecht, Bertolt: Mutter Courage und ihre Kinder. Text — Aufführungen — Anmerkungen (Courage-Modell 1949). Berlin 1961. ("Courage-Modell")

Brecht, Bertolt: Baal. Drei Fassungen. Kritisch ediert und kommentiert von Dieter Schmidt. (= edition suhrkamp Bd. 170) Frankfurt/Main 1966.

Brecht, Bertolt: Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik. (= Bibliothek Suhrkamp Bd. 41) Frankfurt/Main 1957.

Csokor, Franz Theodor: Die rote Straße. Ein dramatisches Werk in 14 Bildern. Weimar 1918.

Goethe, Johann Wolfgang von: Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Hgg. von Ernst Beutler. Zürich 1948ff. ("AG")

Goethe, Johann Wolfgang von: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von Erich Trunz. Hamburg 1948—64. ("HA")

Goethe, Johann Wolfgang von: (*) Goethes Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil, Urfaust. Kommentiert von Erich Trunz. Hamburg 1963 (= "Bücher der Neunzehn", Bd. 101). ("Trunz")

Goethe, Johann Wolfgang von: Goethes Werke. Weimarer Ausgabe (hgg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen). 4 Abteilungen. Weimar 1887–1919. ("Weimarer Ausgabe")

Hasenclever, Walter: Der Sohn. Ein Drama in fünf Akten. Leipzig o. J.
Hasenclever, Walter: Gedichte Dramen Prosa. Hgg. von Kurt Pinthus. Reinbek 1963.

Hašek, Jaroslav: Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk während des Weltkrieges. Prag 1926.

Ibsen, Henrik: Sämtliche Werke. Volksausgabe in fünf Bänden. Hgg. von Julius Elias und Paul Schlenther. Berlin 1917. ("Werke")

Ibsen, Henrik: Sämtliche Werke in deutscher Sprache. Bd. 10: Briefe. Hgg. von Julius Elias und Halvdan Koht. Berlin o. J. ("Briefe")

Johst, Hanns: Der junge Mensch. Ein ekstatisches Szenarium. München 1924.

Johst, Hanns: Der Einsame. Ein Menschenuntergang. München 1925 (9. und 10. Tsd.).

Kaiser, Georg: Von morgens bis mitternachts. Stück in zwei Teilen. 4. und 5. Auflage Berlin 1919.

Kaiser, Georg: Hölle Weg Erde. Stück in drei Teilen (= Der dramatische Wille Bd. 2). Potsdam 1919.

Kaiser, Georg: Nebeneinander. Volksstück 1923 in fünf Akten. Potsdam 1929.

Kornfeld, Paul: Die Verführung. Eine Tragödie in fünf Akten. 4. und 5. Aufl. Berlin 1921.

Lauckner, Rolf: Die Reise gegen Gott. (= In: Rolf Lauckner, Dramen, Berlin 1953.)

Lauckner, Rolf, Der Sturz des Apostels Paulus. Komödie in zwölf Bildern. (= In: Rolf Lauckner, Komödien, Berlin 1953.)

Mann, Thomas: Der Zauberberg. Roman. (= Bd. 6 und 7 der Gesammelten Werke in zehn Bänden, Berlin 1925.)

Sorge, Reinhard: Der Bettler. Eine dramatische Sendung. 2. und 3. Aufl. Berlin 1918.

Sorge, Reinhard Johannes: Werke in drei Bänden. Eingeleitet und herausgegeben von Hans Gerd Rötzer. Nürnberg 1962ff.

Strindberg, August: Sämtliche Werke. Deutsche Gesamtausgabe. Unter Mitwirkung von Emil Schering als Übersetzer vom Dichter selbst veranstaltet. 46 Bde. München 1902ff.

Strindberg, August: Skrifter. Stockholm 1962. Bd. 11: Lyriska Dramer.

Toller, Ernst: Die Wandlung. Das Ringen eines Menschen (= Der dramatische Wille Bd. 3). Potsdam 1922.

Toller, Ernst: (*) Prosa Briefe Dramen Gedichte. Reinbek 1961.

Werfel, Franz: Die Dramen. Hgg. von Adolf D. Klarmann. 2 Bde. Frankfurt/Main 1959.

Wolf, Friedrich: Der Unbedingte. Ein Weg in 3 Windungen und 1 Überwindung (= Die Dramen der neuen Schaubühne Bd. 6). Dresden 1919.

Zech, Paul: Das trunkene Schiff. Leipzig 1924.

Froning, Richard (Hg.): Das Drama des Mittelalters. Drei Teile. (= Deutsche National-Litteratur, hgg. von Joseph Kürschner, Bd. 14, Stuttgart o. J.) Darin: Frankfurter Dirigierrolle in Teil 2, S. 340–373; Das Frankfurter Passionsspiel von 1493 in Teil 2, S. 379–532.

Grein, C[hristian] W[ilhelm] M[ichael] (Hg.): Alsfelder Passionsspiel. Cassel 1874.
Hartl, Eduard (Hg.): Das Drama des Mittelalters. Bd. 1, 2 und 4 (= Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen). Leipzig 1937–42. Darin: Donaueschinger Passionsspiel in Bd. 4, S. 90–258.

Rießler, Paul und Storr, Hugo: Die Heilige Schrift des Alten und des Neuen Bundes. (Übs.) 12. Aufl. Mainz 1961.

2. WÖRTERBÜCHER UND LEXIKA:

Du Cange, Ch[arles Du Fresne]: Glossarium ad scriptores mediae et infimae latinitatis (= unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1883–87). Graz 1954.

Galling, Kurt (Hg.): Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft. 5. Bd., 3. Aufl. Tübingen 1961.

Grimm, Jacob und Grimm, Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. 13. Bd. Leipzig 1922.

Höfer, Josef und Rahnner, Karl (Hg.): Lexikon für Theologie und Kirche. 2. Aufl. Freiburg 1955ff.

Goetze, Alfred und Mitzka, Walther (Hg.): Trübners Deutsches Wörterbuch. 8 Bde. Leipzig 1936–57.

Der große Herder. Bd. 7. Freiburg 1958.

3. SEKUNDÄRLITERATUR:

Anz, Heinrich: Die lateinischen Magierspiele. Leipzig 1905.

Aristoteles: Poetik. Übersetzt und erläutert von Dr. Paul Gohlke. Paderborn 1959 (= Bd. 4 der Gesamtausgabe).

Aster, Ernst von: Ibsen und Strindberg. München 1921.

Atkins, Stuart: Faustforschung und Faustdeutung seit 1945. (= In: Euphorion Bd. 53, 1959, S. 422–40).

Becker, Otfried: Das Bild des Weges und verwandte Vorstellungen im frühgriechischen Denken (= Hermes-Einzelschriften Heft 4). Berlin 1937.

Benjamin, Walter: Versuche über Brecht. Frankfurt/Main 1966 (= edition suhrkamp Bd. 172).

Bentley, Eric: Die Theaterkunst Brechts. (= In: Sinn und Form. Zweites Sonderheft Bertolt Brecht, Berlin 1957, S. 159–77.)

Berendsohn, Walter A.: August Strindberg. Ein geborener Dramatiker. München 1956.

Berendsohn, Walter A.: Der Stand der Strindbergforschung. (= In: Forschungen und Fortschritte, 24. Jg., 1948, S. 27f.)

Börge, Vagn: Strindbergs Weg aus dem Inferno. (= In: DVJ Bd. 17, 1939, S. 438–55.)

Borchardt, Hans Heinrich: Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance. Leipzig 1935.

Botte, Bernard: "Processionis aditus". (= In: Miscellanea Liturgica in honorem L. Cuniberti Mohlberg, Bd. 1, = Bd. 22 der Bibliotheca 'Ephemerides Liturgicae'.)

Bremer, Klaus: Barlach und die Bühne. (= In: AKZENTE Bd. 1, 1954, S. 226–33.)

Brinkmann, Richard: Expressionismus-Probleme. Die Forschung der Jahre 1951–1958. (= In: DVJ Bd. 33, 1959, S. 104–81.)

- Brinkmann, Richard: Neue Literatur zum Expressionismus. (= In: DVJ Bd. 34, 1960, S. 306—22.)
- Brooks, Neil C.: The Sepulchre of Christ in Art and Liturgy. (= University of Illinois Studies in Language and Literature, VII, Nr. 2) Urbana 1921.
- Brooks, Neil C.: Processional Drama and Dramatic Processions in Germany in the Late Middle Ages. (= In: JEGP Bd. 32, 1933, S. 141—71.)
- Bunge, Hans Joachim: Brecht probiert. Notizen und Gedanken zu Proben an Bertolt Brechts Stück "Der kaukasische Kreidekreis". (= In: Sinn und Form. Zweites Sonderheft Bertolt Brecht, Berlin 1957, S. 322—36.)
- Burger, Heinz Otto: Motiv — Konzeption — Idee. Das Kräftespiel in der Entwicklung von Goethes "Faust". (= In: "Dasein heißt eine Rolle spielen". Studien zur deutschen Literaturgeschichte. München 1963, S. 144—93.)
- Dahlström, Carl Enoch William Leonard: Strindberg's Dramatic Expressionism. Ann Arbor 1930.
- Denkler, Horst: Das Drama des Expressionismus im Zusammenhang mit den expressionistischen Programmen und Theaterformen. Diss. Münster 1963.
- Diebold, Bernhard: Anarchie im Drama. 2. Aufl. Frankfurt/Main 1922.
- Dieck, Alfred (Hg.): Goethe über den Faust. Göttingen 1958 (= Kleine Vandenhoeck-Reihe Bd. 56).
- Dietrich, Margret: Das moderne Drama. Stuttgart 1961.
- Droß, Friedrich: Der Graf von Ratzeburg. Zur Geschichte des Manuskripts. (= In: Das Neue Forum. Blätter des Hessischen Landestheaters Darmstadt 1951/52, S. 49—52.)
- Edschmid, Kasimir: Lebendiger Expressionismus. München 1964 (= Ullstein Buch Nr. 465).
- Farinelli, Arturo: Führende Geister des Nordens. Stuttgart o. J. [1940].
- Flemming, Willi: Ernst Barlach. Wesen und Werk. Bern 1958.
- Franzen, Erich: Ernst Barlach als dramatischer Dichter. (= In: Merkur Bd. 6, 1952, S. 621—26.)
- Frey, Dagobert: Zuschauer und Bühne. Eine Untersuchung über das Realitätsproblem des Schauspiels. (= In: Kunstwissenschaftliche Grundfragen, Wien 1946.)
- Freytag, Gustav: Die Technik des Dramas. Leipzig 1863.
- Friedmann, Hermann und Mann, Otto (Hg.): Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Strukturen und Gestalten. 2 Bde., 4. Aufl. Heidelberg 1961.
- Friedrich, Theodor und Scheithauer, Lothar J.: Kommentar zu Goethes Faust. Stuttgart 1959.
- Gran, Gerhard: Henrik Ibsen. Der Mann und sein Werk. Leipzig 1928.
- Grimm, Reinhold: Bertolt Brecht. 2. Aufl. Stuttgart 1963.
- Hartl, Eduard: Das Drama des Mittelalters. (= In: Deutsche Philologie im Aufriß, hgg. von Wolfgang Stammer, 2. Bd., 2. Aufl. Berlin 1960, Sp. 1949—96.) ("Aufriß").
- Hecht, Werner (Hg.): Materialien zu Brechts "Der kaukasische Kreidekreis". Frankfurt/Main 1966 (= edition suhrkamp Bd. 155).
- Herrmann, Helene: Faust, der Tragödie zweiter Teil. Studien zur inneren Form des Werkes. (= In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft Bd. 12, 1916/17, S. 86—137, 161—78, 311—51.)
- Hinck, Walter: Die Dramaturgie des späten Brecht. 3. Aufl. Göttingen 1962

- (= Palaestra. Untersuchungen aus der deutschen und englischen Philologie und Literaturgeschichte Bd. 229).
- Hultberg, Helge: Die ästhetischen Anschauungen Bertolt Brechts. Kopenhagen 1962.
- Just, Klaus, Günther: Ernst Barlach. (= In: Deutsche Dichter der Moderne. Hgg. von Benno von Wiese, Berlin 1965, S. 400–419.)
- Kayser, Wolfgang: Das sprachliche Kunstwerk. 6. Aufl. Bern 1960.
- Kesting, Marianne: Das epische Theater. Zur Struktur des modernen Dramas. Stuttgart 1959 (= Urban-Bücher Bd. 36).
- Kesting, Marianne: Bertolt Brecht in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek 1959 (= rowohlt's monographien Bd. 37).
- Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas. Bd. 1, Salzburg 1957.
- Klotz, Volker: Bertolt Brecht. Versuch über das Werk. Darmstadt 1957.
- Klotz, Volker: Geschlossene und offene Form im Drama. München 1960. ("Form")
- Klotz, Volker: Durch die Wüste und so weiter. Über Karl May. (= In: AKZENTE Bd. 9, 1962, S. 356–83.) ("Durch die Wüste")
- Kluckhohn, Paul: Die Arten des Dramas. (= In: DVJ Bd. 19, 1941, S. 241–68.)
- Koenigsgarten, Hugo F.: Georg Kaiser. (= In: Deutsche Dichter der Moderne, hgg. von Benno von Wiese, Berlin 1956, S. 435–53.)
- Königshof, Kaspar: Über den Einfluß des Epischen in der Dramatik. (= In: Sinn und Form Bd. 7, 1955, Heft 4, S. 578–91.)
- Kommerell, Max: Faust II. Teil. Zum Verständnis der Form. (= In: Geist und Buchstabe der Dichtung. 2. Aufl. Frankfurt/Main 1942, S. 9–74.) ("Zweiter Teil")
- Kommerell, Max: Faust II: Letzte Szene. Ebd. S. 112–31.
- Kommerell, Max: Faust und die Sorge. Ebd. S. 75–111.
- Korff, Hermann August: Geist der Goethezeit. Bd. 1 u. 2. 4. Aufl. Leipzig 1958.
- Krapp, Helmut: Der allegorische Dialog. (= In: AKZENTE Bd. 1, 1954, S. 210–19.)
- Lämmert, Eberhard: Das expressionistische Verkündigungsdrama. (= In: Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten. Hgg. von Hans Steffen. Göttingen 1965, S. 138–56.)
- Lietz, Gerhard: Das Symbolische in der Dichtung Barlachs. Diss. Marburg 1934.
- Lotz, Pater: Ernst Barlachs "Graf von Ratzeburg" in christlicher Sicht. (= In: Das Neue Forum. Blätter des Hessischen Landestheaters Darmstadt 1951/52, S. 103–05.)
- Mann, Otto: Geschichte des deutschen Dramas. Stuttgart 1960.
- Marcus, Carl David: Strindbergs Dramatik. München 1918.
- Markwardt, Bruno: Drama (Theorie). (= In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, begründet von Paul Merker und Wolfgang Stammler, hgg. von Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr, 1. Bd., 2. Aufl. Berlin 1958, S. 279–88.)
- Martini, Fritz: Expressionismus. Ebd. S. 420–32.
- Martini, Fritz: Das Drama der Gegenwart. (= In: Deutsche Literatur in unserer Zeit. Hgg. von Wolfgang Kayser. Göttingen 1959, S. 80–104 = Kleine Vandenhoeck-Reihe Bd. 73/74.)
- Meier, Herbert: Der verborgene Gott. Studien zu den Dramen Ernst Barlachs. Nürnberg 1963.

- Mennemeier, Franz Norbert: Bertolt Brecht. Mutter Courage und ihre Kinder. (= In: Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart. 2 Bde. Düsseldorf 1962, 11.–14. Tsd. 2. Bd., S. 383–400.)
- Meyer, Theodor A.: Das deutsche Drama und seine Form. (= In: Zeitschrift für Ästhetik Bd. 16, 1922.)
- Michael, Wolfgang F.: Die geistlichen Prozessionsspiele in Deutschland (= Hesperia 22). Baltimore 1947.
- Michael, Wolfgang F.: Das deutsche Drama und Theater vor der Reformation. Ein Forschungsbericht. (= In: DVJ Bd. 31, 1957, S. 106–53.)
- Michael, Wolfgang F.: Frühformen der deutschen Bühne (= Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte Bd. 62). Berlin 1963. ("Frühformen")
- Milch, Werner: Wandlung der Faustdeutung. (= In: ZfdPh Bd. 71, 1951/52, S. 23–38.)
- Müller-Freienfels, Richard: Die Stilprinzipien des germanischen Dramas. (= In: Zeitschrift für den deutschen Unterricht Bd. 31, 1917.)
- Muschg, Walter: Der Dichter Ernst Barlach (= Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Jg. 1957 Nr. 3). Wiesbaden 1957.
- Muschg, Walter: Die Zerstörung der deutschen Literatur. 3. Aufl. Bern 1958.
- Panofsky, Erwin: Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst (= Studien der Bibliothek Warburg Bd. 18). Leipzig, Berlin 1930.
- Paul, Hermann: Prinzipien der Sprachgeschichte. Darmstadt 1960 (= unveränderter fotomechanischer Nachdruck der 5. Auflage 1920).
- Paulsen, Wolfgang: Georg Kaiser. Die Perspektiven seines Werkes. Tübingen 1960.
- Perger, Arnulf: Einortsdrama und Bewegungsdrama (= Schriften der philosophischen Fakultät der deutschen Universität in Prag Bd. 3). Brünn, Prag, Leipzig, Wien 1929. ("Einortsdrama")
- Perger, Arnulf: Grundlagen der Dramaturgie. Graz 1952.
- Petersen, Julius: Aufführungen und Bühnenplan des älteren Frankfurter Passionsspiels. (= In: ZfdA Bd. 59, 1922, S. 83–126). ("Dirigierrolle")
- Petersen, Julius: Goethes Faust auf der deutschen Bühne. Leipzig 1929.
- Petsch, Robert: Neue Beiträge zur Erklärung des Urfaust. (= In: GRM Bd. 10, 1922, S. 138–50, 203–13.)
- Petsch, Robert: Zwei Pole des Dramas. (= In: DVJ Bd. 2, 1924, S. 193–224.)
- Petsch, Robert: Dichtungswertung. Möglichkeiten und Aufgaben des deutschen Dramas in der Gegenwart. (= In: Deutsche Rundschau 1925, Bd. 203, S. 287–96 und Bd. 204, S. 61–69.)
- Petsch, Robert: Goethes "Faust". Der Tragödie zweiter Teil. (= In: Gehalt und Form. Gesammelte Abhandlungen zur Literaturwissenschaft und zur allgemeinen Geistesgeschichte. Dortmund 1925, S. 388–405.)
- Petsch, Robert: Fausts Gang zu den Müttern. Ebd. S. 446–59.
- Petsch, Robert: Revue im Drama. (= In: Die Szene. Blätter für Bühnenkunst Bd. 16, 1926, S. 359–63.)
- Petsch, Robert: Die dramatische Kunstform des "Faust". (= In: Euphorion Bd. 33, 1932, S. 211–44.)
- Petsch, Robert: Von der Szene zum Akt. (= In: DVJ Bd. 11, 1933, S. 165–99.)

- Petsch, Robert: Drei Haupttypen des Dramas. (= In: DVJ Bd. 12, 1934, S. 210—44.)
- Petsch, Robert: Der Osterspaziergang in Goethes "Faust". (= In: Festschrift Paul Kluckhohn und Hermann Schneider. Tübingen 1948, S. 286—298.)
- Peukert, Ester: Strindbergs religiöse Dramatik. Diss. Hamburg 1929.
- Piscator, Erwin: Das Politische Theater. Reinbek 1963.
- Politzer, Heinz: Ferdinand Raimund. Der Alpenkönig und der Menschenfeind. (= In: Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart. Hgg. von Benno von Wiese. 2 Bde., Düsseldorf 1962, 11.—14. Tsd., 2. Bd., S. 9—22.)
- Pongs, Hermann: Das Bild in der Dichtung. 1. Bd.: Versuch einer Morphologie der metaphorischen Formen. 3. Aufl. Marburg 1960.
- Pörtlner, Paul (Hg.): Literatur-Revolution 1910—1925. Dokumente Manifeste Programme. 2 Bde. Darmstadt 1960ff.
- Roos, Carl: Faust und die Zikade. Das Faustsymbol. (= In: Euphorion Bd. 46, 1952, S. 31—47.)
- Schmidt, Erich: Danteskes im "Faust". (= In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. 55 Jg., Bd. 107, Braunschweig 1901, S. 241—52.)
- Schneider, Reinhold: Fausts Rettung. (= In: Taschenbuch für junge Menschen. Hgg. von Peter Suhrkamp. Berlin 1946, S. 323—50.)
- Schüttelpelz, Otto: Der Wettlauf der Apostel und die Erscheinungen des Peregrinispils im geistlichen Spiel des Mittelalters (= Germanistische Abhandlungen Bd. 63). Breslau 1930.
- Schweizer, Heinz: Ernst Barlachs Roman "Der Gestohlene Mond" (= Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur Heft 22). Bern 1959.
- Schwerte, Hans: Über Barlachs Sprache. (= In: AKZENTE Bd. 1, 1954, S. 219—25.)
- Schwerte, Hans: Henrik Ibsen: Nora. (= In: Das europäische Drama von Ibsen bis Zuckmayer. Hgg. von Ludwig Büttner. Frankfurt/Main o. J., S. 17—40.) ("Nora")
- Schwerte, Hans: Faust und das Faustische. Stuttgart 1962.
- Schwietering, Julius: Über den liturgischen Ursprung des mittelalterlichen geistlichen Spiels. (= In: ZfdA Bd. 62, 1925, S. 1—20.)
- Sengpiel, Oskar: Die Bedeutung der Prozessionen für das geistliche Spiel des Mittelalters in Deutschland (= Germanistische Abhandlungen Bd. 66). Breslau 1932.
- Snell, Bruno: Das Symbol des Weges. (= In: Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen. 3. Aufl. Hamburg 1955, S. 320—32.)
- Soergel, Albert: Dichtung und Dichter der Zeit. Neue Folge: Im Banne des Expressionismus. Leipzig 1925.
- Sokel, Walter H.: Der literarische Expressionismus. München o. J. ("Expressionismus")
- Sokel, Walter H.: Ernst Toller. (= In: Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Strukturen und Gestalten, 2 Bde., hgg. von Hermann Friedmann und Otto Mann, 4. Aufl. Heidelberg 1961, 2. Bd., S. 284—301.) ("Toller")
- Staiger, Emil: Goethe. Bd. 3. Zürich 1959.
- Strich, Fritz: Goethes Faust. Bern 1964.
- Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas. Frankfurt/Main 1963 (= edition suhrkamp Bd. 27).

- Vietta, Egon: Dramatisches Protokoll II: Der Expressionismus. (Grundfragen des Raums auf der Bühne.) (= In: Das Neue Forum. Blätter des Hessischen Landestheaters Darmstadt 1951/52, S. 65–70.)
- Vietta, Egon: "Der Graf von Ratzeburg" und der Entwurf einer neuen Barlach-Dramaturgie. (= In: Die neue Rundschau Bd. 62, 1951, S. 142–50.)
- Vietta, Egon: Versuch einer ersten Deutung des "Grafen von Ratzeburg". (= In: Ernst Barlach. Dramatiker Bildhauer Zeichner. Darmstadt 1951, S. 21–47.)
- Vriesen, Hellmuth: Die Stationentechnik im neueren deutschen Drama. Diss. Kiel 1934.
- Walzel, Oskar: Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Berlin 1929.
- Walzel, Oskar: Henrik Ibsen. Leipzig o. J. [1912].
- Weigand, Kurt: Eine Bemerkung über Ratzeburg und seinen Sohn Wolf. (= In: Das Neue Forum. Blätter des Hessischen Landestheaters Darmstadt 1951/52, S. 126–27.)
- Werner, Wilfried: Studien zu den Passions- und Osterspielen des deutschen Mittelalters in ihrem Übergang vom Latein zur Volkssprache (= Philologische Studien und Quellen, Heft 18). Berlin 1963.
- Wiese, Benno von: Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel. 6. Aufl. Hamburg 1964.
- Wiespointner, Kurt: Die Auflösung der architektonischen Form des Dramas durch Wedekind und Strindberg. Diss. Wien 1949. [Masch.]
- Wirtanen, Atos: August Strindberg in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek 1962 (= rowohlts monographien Bd. 67).
- Wirth, Andrzej: Über die stereometrische Struktur der Brechtschen Stücke. (= In: Sinn und Form. Zweites Sonderheft Bertolt Brecht. Berlin 1957, S. 346–87.)
- Woerner, Roman: Henrik Ibsen. 2 Bde., 3. Aufl. München 1923.
- Young, Karl: The Drama of the Medieval Church. 2 Bde., Oxford 1933.
- Ziegler, Klaus: Georg Kaiser und das neue Drama. (= In: Hebbel Jahrbuch 1952. Heide in Holstein 1952, S. 44–68.)
- Ziegler, Klaus: Das deutsche Drama der Neuzeit. (= In: Deutsche Philologie im Aufriß. Hgg. von Wolfgang Stammer. 2. Bd., 2. Aufl. Berlin 1960, Sp. 949–1298.)

DEUTSCHE STUDIEN

Herausgegeben von Willi Flemming und Kurt Wagner

- Band 3 **Wolfgang Lockemann · Die Entstehung des Erzählproblems**
Untersuchungen zur deutschen Dichtungstheorie im 17. und 18. Jahrhundert
1963 – VI, 212 Seiten – broschiert 24,50 DM – ISBN 3-445-00390-4
- Band 4 **Helmut Müssener · August Strindberg „Ein Traumspiel“**
1965 – VIII, 173 Seiten – broschiert 23,50 DM – ISBN 3-445-00433-1
- Band 5 **Dietrich Eggers · Die Bewertung deutscher Sprache und Literatur in den deutschen Schulactus von Christian Gryphius**
1967 – VI, 163 Seiten – broschiert 22,10 DM – ISBN 3-445-00561-3
- Band 6 **Annemarie Chelius-Göbbels · Formen mittelbarer Darstellung im dramatischen Werk Hugo von Hofmannsthal**
Eine Untersuchung zur dramatischen Technik und ihrer Entwicklung unter besonderer Berücksichtigung des Lustspiels „DER SCHWIERIGE“
1968 – VI, 103 Seiten – broschiert 14,50 DM – ISBN 3-445-00567-2
- Band 7 **Thomas Huber · Studien zur Theorie des Übersetzens im Zeitalter der deutschen Aufklärung 1730–1770**
1968 – VI, 134 Seiten – broschiert 17,80 DM – ISBN 3-445-00611-3
- Band 8 **Renate Gerling · Schriftwort und lyrisches Wort**
Die Umsetzung biblischer Texte in der Lyrik des 17. Jahrhunderts
1969 – VIII, 179 Seiten – broschiert 23,20 DM – ISBN 3-445-00671-7
- Band 9 **Gerhard Wolf Fieguth · Jean Paul als Aphoristiker**
1969 – XIV, 189 Seiten – broschiert 26, – DM – ISBN 3-445-00686-5
- Band 10 **Dieter Breuer · Der ‚Philotheus‘ des Laurentius von Schnüffis**
Zum Typus des geistlichen Romans im 17. Jahrhundert
1969 – VIII, 257 Seiten – broschiert 34,40 DM – ISBN 3-445-00677-6

VERLAG ANTON HAIN · 6554 MEISENHEIM



DEUTSCHE STUDIEN

Herausgegeben von Willi Flemming und Kurt Wagner

- Band 11 **Norbert Neudecker · Der ‚Weg‘ als strukturbildendes Element im Drama**
- Band 12 **Rudolf Voß · Der Prosa-Lancelot**
Eine strukturanalytische und strukturvergleichende Studie auf der Grundlage des deutschen Textes
1970 – VIII, 106 Seiten – broschiert 16,90 DM – ISBN 3-445-00728-4
- Band 13 **Wolfgang Müller · Rainer Maria Rilkes ‚Neue Gedichte‘**
Vielfältigkeit eines Gedichttypus
1971 – X, 225 Seiten – broschiert 32,40 DM – ISBN 3-445-00790-X
- Band 14 **Ulrich Böhme · Fassungen bei Ernst Jünger**
1972 – X, 159 Seiten – broschiert 29,70 DM – ISBN 3-445-00902-3
- Band 15 **Edda Köhlken · Die Klassiker-Inszenierung von Gustav Gründgens**
1972 – ca. 224 Seiten – broschiert ca. 29,70 DM
- Band 16 **Renate Schmitt-Fiack · Wise und wisheit bei Eckhart, Tauler, Seuse und Ruusbroec**
1972 – VI, 99 Seiten – broschiert 24, – DM – ISBN 3-445-00931-7
- Band 17 **Dieter Welz · Über die wesentliche Form der Altersproduktivität Goethes**
1972 – ca. 100 Seiten – broschiert ca. 19, – DM
- Band 18 **Joerg C. Juretzka · Daniel Casper von Lohenstein**
CLEOPATRA 1661 und 1680
1972 – ca. 276 Seiten – broschiert ca. 40, – DM
- Band 19 **Karl-Herbert Blessing · Die Problematik des ‚modernen Epos‘ im Frühwerk Alfred Döblins**
1972 – VI, 252 Seiten – broschiert 26, – DM – ISBN 3-445-00879-5
- Band 20 **Jürgen Wilke · Das Zeitgedicht**
Seine Herkunft und frühe Ausbildung
1972 – ca. 472 Seiten – broschiert ca. 68, – DM

VERLAG ANTON HAIN · 6554 MEISENHEIM



LEBENS LAUF UND WÜRDIGUNG

Ich wurde am 29. 1. 1939 in Nürnberg geboren als Sohn des kaufmännischen Angestellten Johann Neudecker und seiner Ehefrau Helene, geb. Biegler. 1945-49 besuchte ich die Volksschule in Nürnberg, dann das Humanistische Neue Gymnasium Nürnberg. Dort legte ich auch die Reifeprüfung im Sommer 1958 ab. Im Wintersemester 1958/59 immatrikulierte ich mich an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen zum Studium der Fächer Deutsch, Latein und — soweit möglich — Theaterwissenschaft. Das vierte und fünfte Semester verbrachte ich als Austauschstudent an der Freien Universität Berlin. Die folgenden Semester studierte ich wieder in Erlangen. Im zehnten Semester begann ich mit der Arbeit an der vorliegenden Dissertation.

Während meines Studiums hörte ich folgende Hochschullehrer: *Baumgart, Berve, Beyschlag, Burger, Dovifat, Emrich, Gotsmich, Gruenter, Kamlah, Kanthack, v. Kienle, Killy, Knudsen, Lorenzen, Luschnat, Merkelbach, Prang, Schwarz, Schwerte, Seel, Steger, Till, Wisniewski, Zeltner, Züchner.*

Besonderen Dank schulde ich meinem hochverehrten Lehrer Professor Dr. Hans Schwerte. Er hat meinen Studien ihre Richtung gegeben, hat diese Arbeit angeregt und ihr Entstehen sorgfältig und kritisch überwacht. Seinen theaterwissenschaftlichen Seminarien über das mittelalterliche Theater und über Strindberg sowie seiner literaturwissenschaftlichen Vorlesung über „Faust“ hat diese Arbeit viel zu verdanken.

Danken möchte ich auch meinem Kollegen Ulf Bartholomae für viele ergiebige Gespräche. Die Thematik seiner Arbeit „Die Doppelpersönlichkeit im Drama der Moderne“ (1967 als Erlanger Dissertation erschienen) berührt in manchem die der vorliegenden Arbeit.

